RAINER MARIA RILKE

INAUGURAL-DISSERTATION

DER

PHILOSOPHISCH-HISTORISCHEN FAKULTÄT

DER

UNIVERSITÄT FREIBURG i. B.

EINGEREICHT

ZWECKS ERLANGUNG DER DOKTORWÜRDE

VON

FRITZ SCHWIEFERT

ACAD.
LUGD.BAT.
BIBL.

STRASSBURG
UNIVERSITÄTS-BUCHDRUCKEREI VON J. H. ED. HEITZ
(HEITZ & MÜNDEL)
1913

DATUM DER PRÜFUNG: 27. JULI 1912.

INHALTSVERZEICHNIS.

Seite

Einleitung.

Neue Lyrik 3

Erstes Buch: **Die unbewegte Natur.**

I. Kap.: Anfänge 11
II. „ Mir zur Feier 25

Zweites Buch: **Die Kultur und die Typen.**

III. Kap.: Uebergänge 37
IV. „ Das Buch der Bilder 56
V. „ Monographien 63
VI. „ Das Stundenbuch 74

Drittes Buch: **Die individuellen Gleichnisse.**

VII. Kap.: Neue Lyrik 89
VIII. „ Die Aufzeichnungen 111

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41545322_0102

EINLEITUNG.

NEUE LYRIK.

AUS der Fülle der gegenwärtigen lyrischen Kunst heben sich drei Erscheinungen heraus, die einen eigentümlichen Zusammenhang untereinander bildend, sich scharf und eigenartig gegen die übrige Produktion abzeichnen: Stefan George, Hugo von Hofmannstal und Rainer Maria Rilke.

Was Christian Günther begonnen und Gœthe auf den höchsten Gipfel menschlicher Vollendung hinaufgeführt hat, die Hinübernahme der individuellsten Erlebnisse als stützende und treibende Bestandteile in den Bau des Gedichtes, hat bei diesen drei Dichtern Begrenzung, Ablehnung und Umformung erfahren aus der Notwendigkeit eines grundsätzlich anderen, bestimmenden Welterlebnisses. Diesem neuen Weltergreifen kommt es nicht darauf an, die Seele in ihren einzelnen Schwingungen zu erfassen und wiederzugestalten,

die Umsetzung und Bewegung durch jeden neuen Reiz, durch jede neue Erschütterung, sondern vielmehr ihren unveränderlichen Bestand, wie er als ewig fester Boden zutage tritt, wenn sich die Fluten der Einzelerlebnisse zurückgezogen haben, ein summarisches, allgemeines, typisches Grundverhalten der Welt gegenüber. Das Objektive, wenn man so will, im Subjektiven der Seele herauszuheben, sich selbst durch diese stete Grundbesinnung, die das einzelne Gedicht so erfordert, in einem, Gœthe und seiner Zeit ganz entgegengesetzten, Sinne zu steigern, auszuweiten, in den Urzusammenhang der Welt einzugliedern, ist das Bestimmende und Wesentliche an dieser neuen Kunst.

Indem so das Ich fortwährend nach dem unveränderlich festen, von den Einzelbewegungen nur umspülten Fundament gerichtet ist, kann es niemals reines Ich, immer nur jene Ganzheit gestalten, deren es sich, vom Einzelnen abstrahierend, bewußt wird. Dieser Prozeß aber findet statt in einer Sprache, die eine ganz eigene, gegenständliche Welt wiederzuspiegeln fähig ist, deren Formen zwar alle die Grundverfassung ihres Schöpfers wiedersagen, indem sie im letzten Sinne Symbole der sich im Ganzen der Welt wiedererkennenden Seele sind, die aber doch gleichzeitig zu einem, das schöpferische Ich überragenden Ausdruck gewachsen sind.

Man lasse sich nicht verleiten, darin ein episches Grundgefühl zu erblicken, denn diese neue Weltschöpfung ist ja im Grunde gar nicht mannigfaltig, ihre Formen sind im letzten Sinne nicht individuell sondern typisch, verkörperte Grundstimmungen der sich selbst bewußt werdenden Seele. Sie bezeichnen einen Gesamtzustand, eine Periode, — wenn man will, eine Jahreszeit.

Von Stefan George ist diese Umgestaltung ausgegangen und in seinen Hauptwerken, im «Jahr der Seele», im «Teppich des Lebens», und in «Gezeiten» und «Maximin», den Kernstellen des «Siebenten Ringes» niedergelegt. In diesen Büchern gibt der Dichter landschaftliche Symbole, hinter denen periodische Grundbesinnungen der Seele aufsteigen, die etwa in den «Traurigen Tänzen» eine ungewöhnliche dionysische Gewalt ausstrahlen. Aber vielleicht liegt grade bei George nicht grade ein herrisches Bewußtsein der eigenen Persönlichkeit, aber wohl ein angespanntestes Streben nach diesem Maß von geistigem Herrentum in scharfer Fehde mit der grundmäßigen Verfassung seines psychischen Wesens. Dieser Zwiespalt läßt seine Kunst über die — von unserem Gesichtspunkt aus betrachtet — entscheidenden Anfänge nicht hinauskommen.

Hugo von Hofmannstal führt auf der gegebenen Grundlage eine eigene dichterische Architektur

auf. Von Natur anders angelegt, ist er fähig, so stark von den individuellen Erlebnissen zu abstrahieren, daß er überhaupt ganz allgemeine, typische Erschütterungen erfährt. Hofmannstals Gedichte und kleine Dramen stellen alle den typischen Prozeß der Welthingabe oder der Sehnsucht nach letztem Weltergreifen in irgend einer Form dar, ein Erleiden der Welt, dem nur die letzte Kraft der Auflösung fehlt. Die Einzelseele ist hier in einem ganz gewissen Sinne zur Zeitseele geworden. Sie trägt ein mehr als persönliches Leiden, das alle Formen und Symbole des Dichters wiederspiegeln.

Was George und Hofmannstal begonnen haben, bringt Rainer Maria Rilke in einem ganz eigentümlichen Prozeß zum Abschluß. Der Rausch der Welthingabe wird bei diesem Künstler so intensiv und umfänglich erlebt, das Persönlichkeitsgefühl so gänzlich vernichtet, daß die Einzelseele, indem sie nur noch im Rhythmus der alle Erscheinungen berührenden und treffenden Grundkräfte innerlich zu existieren fähig ist, zur Weltseele wird, deren Liebe alles mütterlich umgriffen hat.

Möglich wurde diese letzte Heftigkeit der Hingabe durch eine über alle künstlerischen Instinkte hinausreichende religiöse Grundrichtung seines Wesens überhaupt. Dieser eingeborene religiöse Instinkt fand dem Gefühl der Unpersönlichkeit, das die moderne Zeit ihm gleichsam mit ins Blut gab,

die letzte metaphysische Fundamentierung, die Notwendigkeit des göttlichen Gebotes. Darüber hinaus aber ergriff sein auf das Universale gerichteter Geist Möglichkeiten zu letzten Lebensformen überhaupt.

Doch ist es notwendig, daß wir eines Mannes hier Erwähnung tun, der nicht nur auf diese drei Dichter, sondern auf die geistige Atmosphäre unserer Zeit überhaupt auf das Bestimmendste gewirkt hat. Am Eingang dieser Zeit mit den neuen Gefühlen, Strebungen und Einsichten steht gleich einer ragenden Säule der Russe Dostojewsky. Dostojewsky ist es gewesen, der diesem Gefühl der Unpersönlichkeit die mehr als persönlichen Werte geliehen hat, der die geistigen Schranken der immer mehr sich verengenden und abschließenden Persönlichkeit mit der ungewöhnlichen Wucht seiner auf die Gesamtheit der Welt gerichteten Leidenschaft durchbrach. Und wenn George, Hofmannstal und Rilke den als neu empfundenen Inhalten der Zeit einen, die Zeit und ihre Strömungen überragenden, Ausdruck fanden, der in klares Bewußtsein emporhob, was bis dahin im Dunkel des unklaren Instinktes gelebt hatte, so reichen die Wurzeln dieses Künstlertums tief hinab in den fruchtbaren Muttergrund, den der Schöpfer des gewaltigen Karamasofffragmentes mit seiner grenzenlosen sittlichen Leidenschaft gedüngt hat.

ERSTES BUCH.

DIE UNBEWEGTE NATUR.

ERSTES KAPITEL: ANFÄNGE[1].

WENN man unter dem künstlerischen Erlebnis eine ursprüngliche Fähigkeit versteht, neue geistige Gehalte fruchtbar zu machen, so wird man in der Gedichtsammlung «Larenopfer» von einer Kunst sprechen müssen, der der Stempel des ursprünglichen Geistes nicht aufgeprägt ist. Prag mit seiner landschaftlichen Umgebung ist das gemeinsame Thema fast aller Gedichte dieses Büchleins, das den heimatlichen Laren ein schuldiges Dankopfer bringen will, Prag und seine Ausbreitungen erfüllen in gleicher Weise den Stoffkreis der ersten Novellen, Rilkes früheste künstlerische Gewächse wurzeln tief im nährenden Mutterboden. Doch werden fast alle

[1] Von den ersten Gedichtbänden waren mir unerreichbar «Leben und Lieder» — «Traumgekrönt» — und die ersten dramatischen Versuche «Im Frühfrost» — «Ohne Gegenwart» — «Jetzt und in der Stunde unseres Absterbens».

dieser heimatlichen Stadt- und Landschaftsbilder niemals ganz aus ihrer rein privaten Beziehung zum Verfasser herausgelöst, sie werden nicht bis zu einer gewissen unumgänglichen Allgemeingültigkeit durchgeformt, sondern bleiben vielmehr als nur-persönliche Erlebnisinhalte bestehen, indem alles gebucht wird, was für den Dichter den Wert gegenwärtiger Beziehung oder den Duft der Erinnerung hat. Andererseits bilden diese Erlebnisse nur den Hintergrund, von dem sich ein auf das Stimmungsvolle, Weltentrückte überhaupt gerichteter Erlebnistrieb deutlich abzeichnet. Rilke flüchtet vor dem andringenden Leben des Alltags, vor seinen brüsken und rücksichtslosen Forderungen in die trauliche Dämmerung des Stübchens, in die umfriedete Abgeschlossenheit der Landschaft und gibt sich Betrachtungen hin, die sich liebevoll in dieses reinlich vom Alltagsleben geschiedene Dasein versenken, ohne daß er dem Ansturm von außen einen gleichwertigen, von innen heraus arbeitenden Lebenswillen entgegensetzen könnte.

Drei Formen der Erscheinungen sind es, auf welche dieser so geartete Erlebnistrieb immer wieder fast gesetzmäßig zurückgreift: Das Interieur, das Stadtbild, die Landschaft. Und zwar sind es in der Landschaft vor allem die atmosphärischen Erscheinungen Morgen, Abend, Dämmerung, und der Wechsel der Jahreszeiten, der

sich ja auch in ganz bestimmten atmosphärischen Vorgängen abspielt, die auf den Dichter die bestimmende Erschütterung ausüben. Um diese Erscheinung in ihrer Gesetzmäßigkeit zu begreifen, müssen wir ein paar Seiten des ganzen Werkes weiterblättern. Das zwei Jahre später erschienene Gedichtbuch «Advent» gibt darüber mehr Aufschluß.

Da zeigt es sich, daß diese Erschütterung durch die Atmosphäre ein Erlebnis am Eigensten der Seele ist, nämlich der bewußt oder fühlbar gewordene Ausdruck eines Urtriebes nach Auflösung überhaupt, nach dem Zersprengen der engen Schale der Persönlichkeit. Wo aber diese Aufgelöstheit und Endlosigkeit der Existenz irgendwie real wird, wird sie von dem Dichter als erhabenes Gleichnis seiner Sehnsucht mit allen Fasern seines Herzens kräftig und innig ergriffen. Darum werden ihm alle Dinge nur so weit lieb, als sie irgendwie an der Atmosphäre teilhaben, als sie irgendwie von eigentümlicher Luft und Weite umwölbt und umkleidet sind. So erlebt er in Venedig nichts von den glühenden Farben und Prächten, die der Hofmannstal'schen Frühkunst eigen sind, er sieht in der Lagunenstadt das Trümmerfeld ehemaliger Herrlichkeiten, über dem eine eigentümliche Erwartung künftiger Feste liegt. Und aus gleichem Verlangen ergreift er an seiner Geliebten nichts als den eigentüm-

lichen Duft ihrer Seele, all das Fremde und Heimatlose, das aus dem Alltag hinaus in unendliche Sehnsüchte hineinblüht, und feiert wollüstig in ihrem langsamen Verwelken das Absterben der eigenen Liebe.

Aber vielleicht findet ein solches Erlebnis nur in der Musik endgültigen Ausdruck oder in der völlig unbestimmten Formensprache einer ganz von rhythmischen Schwingungen getragenen Lyrik. Es ist ein eigenartiger Widerspruch, daß dem Dichter die Grundrichtung seines Wesens nach dem Unbestimmten und Grenzenlosen gerade durch die Bestimmtheit und Begrenztheit der Form ins Bewußtsein gerufen wird. Alle Erscheinungen, die irgendwie symbolische Bedeutung für ihn haben, erscheinen ihm unter dem Gesichtswinkel einer ganz bestimmten, deutlich sichtbaren Gebärde, die ihn an irgendwelche andere Dinge oder Vorgänge erinnert. (Z. B.: wenn im «reichgeschnörkelten Hause Rokoko-Erotik lächelt» und daneben «die Gotik die dürren Hände betend ausstreckt») und daraus ergibt sich sofort eine zweite Notwendigkeit, Beziehungen knüpfend, vergleichend zu sehen. (Z. B. wenn es heißt:

«Wie König Balthasar einst nahte,
Die Stirn vom Kronenreif erhellt,
So tritt im purpurnen Ornate
Der König Abend in die Welt.»)

Gebärde und Vergleich werden zu notwendigen

Perzipierungsformen, sie wirken wie Linsen, die die von den Objekten ausgehenden Strahlen sammeln und auf die Netzhaut des Sehenden werfen. Die Gebärden der Dinge aber, und auch die Vergleiche Rilkes sind im Grunde nur umschriebene Gebärden, haben für den Dichter eine eigenartige Bedeutung. In der Gebärde, und so löst sich der scheinbare Widerspruch, ist das Objekt seiner Begrenzung durch die stoffliche Materie fast enthoben, indem sie dem inneren Zustande reinen Ausdruck zu geben fähig ist. Wie aus den geschlitzten Spalten einer Maske die grenzenlose Leidenschaft eines glühenden Augenpaares, so leuchtet aus der Gebärde eines Dinges sein grenzenloser innerer Zustand hindurch, seine innere Atmosphäre.

Dieses Maß an unbegrenzter innerer Zuständlichkeit zu ergreifen, wird gleichsam ein architektonischer Bau von gebärdenreichen Bildern aufgetürmt, das Gedicht wird förmlich aus Bildbestandteilen zusammengesetzt wie ein Kartenhaus aus den einzelnen Karten. Aber diese aus der Vielheit zahlreicher Einzelerlebnisse hervorgegangenen Bilder werden in den seltensten Fällen zu der Formeinheit eines lyrischen Weltbildes zusammengeschlossen, sie bilden nicht mehr einen organischen Zusammenhang, als es die einzelnen Karten des Kartenhauses tun. Man faßt vielleicht den Begriff der lyrischen Kunst zu

eng, wenn man ihren Grundprozeß als eine rhythmische Bewegung begreift, als einen gesetzmäßigen Verlauf des angerührten, sich lösenden und entfaltenden Gefühles. Aber sicherlich ist der Wille zu einer Welt, in der alle Formen die seelische Grundverfassung ihres Schöpfers wiederspiegeln, das Fundament aller Lyrik. Indem die Gefühlsinhalte als Formen und Farben einer inneren Welt eingegliedert werden, erhalten sie eine neue, vom Individuum losgelöste Bedeutung, sie werden künstlerische Weltbestandteile. Der späte Rilke hat diesen Vorgang in einer seiner reifsten Schöpfungen selbst einmal so ausgesprochen: «Die Sogeliebte, daß aus einer Leyer mehr Klage kam, als je aus Klagefrauen, daß eine Welt aus Klage ward, in der alles noch einmal da war: Wald und Tal und Weg und Ortschaft, Feld und Fluß und Tier, und daß um diese Klagewelt ganz so wie um die andere Erde eine Sonne und ein gestirnter stiller Himmel ging, ein Klagehimmel mit entstellten Sternen.» Dem jungen Rilke ermangelt diese zusammenhaltende Kraft, dieser ordnende Blick, der das Ganze übersieht, vielmehr ist er mit jedem Einzelnen immer dermaßen beschäftigt, daß er das Ganze darüber stets aus den Augen verliert, und eine ungeordnete und zusammenhanglose Fülle gutgelungener Einzelbilder zusammenhäuft.

Wenn in den ersten Gedichtbüchern Rilkes das treibende Erlebnis größtenteils durch rein private Beziehungen bestimmt erscheint, so ist es in den nun folgenden epischen Erstlingen: «Zwei Prager Geschichten» gekennzeichnet durch eine politische, nationale Richtung, es ist, wenn man mit starker Betonung sagen will, ein Erlebnis am Volk. Aber auch hier sind es im letzten Grunde nicht die gegenständlichen, sondern wiederum die atmosphärischem Erscheinungen, die den eigentlichen Inhalt der Darstellung ausmachen, nicht eigentlich Prag und sein Volkstum, sondern die Atmosphäre der neuen Zeit, die zu einer ganz bestimmten Spannung und Gärung in den Gemütern der Menschen geführt hat. König Bohusch, der «Held» der ersten Novelle, wird zur typischen Erscheinung des gedrückten, dumpf dahin lebenden Volkes, und Rezek, der Student, in dem die revolutionäre Leidenschaft zum Ausdruck kommen soll, hat nicht einmal so viel Umriß und Farbe, als zum Typus notwendig ist.

Rilke versucht, aus den umzäunenden Grenzen seiner subjektiven Lebenssphäre heraustretend, die ersten tastenden Schritte auf epischem Boden, aber jener Mangel an einem Alles überschauenden und ordnenden Gesamtblick, der seinen ersten Versen gefährlich wurde, vereitelt hier die klare Meißelung der epischen Form. Wiederum ist es die Gebärde, die ihm das Wesen der Er-

scheinungen erschließt, und wie in den heimatlichen Gedichten die Landschaft oder das architektonische Stadtbild, so setzt sich hier der Mensch aus einzelnen Gebärden zusammen. Aber so gut und scharfäugig diese gesehen sind, sind sie dennoch ohne die Kraft, einen lebendigen Organismus zu gestalten. Vielleicht die einzige, die den leichten Umriß einer Gestalt erhält, ist Luisa, aber gerade in ihrer müden Schwermut und aufgelösten Weichheit kommt das Atmosphärische zu stärkstem Ausdruck, sie ist wie die Verdichtung eines Volksliedes.

Wenn alle diese Menschen wie Marionetten erscheinen, die aus einzelnen, von außen her durch einen Bindfaden zusammengehaltenen und dirigierten Gliedmaßen bestehn, so hat diese Tatsache ihre Ursache in der Unbewegtheit des Rilkeschen Grundgefühls überhaupt. Bei aller Sehnsucht nach Auflösung gibt es für den jungen Rilke keine Bewegung der Seele, sondern nur seelische Zustände. Das Erlebnis an der unbewegten Atmosphäre mit ihren zerflossenen Stimmungen ist nur der sinnliche Ausdruck eines Erfassens der eigenen seelischen Unbewegtheit. Dieser Unbewegtheit aber kann eine Beteiligung am lebhaften Wachstum psychologischer Prozesse nicht entsprechen, vielmehr wird die Kontinuität seines eigenen unbewegten Gefühls als die wesentliche Substanz auch der Gestalten erlebt, und

so werden niemals menschliche Persönlichkeiten in ihren Auswirkungen gesehn, sondern Zustände und Eigenschaften ihres Wesens, die ihnen beigegeben sind wie gewisse Merkmale einem Dinge. Diese Unfähigkeit, seelische Bewegungen mit reproduzierenden Worten nachzuzeichnen, hat die Notwendigkeit im Gefolge, die einzeln gesehenen Eigenschaften zu zerlegen, da der Vorgang an sich schlechthin unerreichbar ist, aus diesen Sektionen eine Folge von psychologischen Beobachtungen aufzubauen, und was zwischen den Resultaten liegt, durch eine karge und nüchterne Schilderung zu verbinden. Die ganze Erzählung zerfällt auf diese Weise in eine Reihe von Bruchstücken, die ziellos zusammengebunden werden wie ein Strauß wilder Feldblumen, die epische Zeichnung treibt ihre Linien nicht aus der Notwendigkeit eines rhythmischen Gesetzes in die Fläche, sondern fügt sie unbeholfen konstruierend aneinander.

Daß Rilke zu einer klaren und bestimmten epischen Form nicht gelangt, hängt noch mit einer anders gerichteten Eigenart seines Wesens zusammen, mit seinem ethischen Menschentum. Der Novellenzyklus «Am Leben hin» gibt recht eigentlich den Schlüssel zur Lösung des Problems. Der innere Prozeß, der diesen kleinen Erzählungen kurzen Atems und geringer Ausladung zugrunde liegt, ist ein ähnlicher, wie er

die Karikatur bestimmt, von der treuen portraitmäßigen Zeichnung durch Uebersteigerung der charakteristischsten Linien abzuweichen. Rilke, dessen Sehnsucht ins Unbegrenzte im Grunde eine Verneinung allen begrenzten Lebens in sich schließt, erlebt am Menschen grade die Begrenztheit seiner inneren Atmosphäre, die Engigkeit seiner geistigen Existenz. Vor allem aber ist es der Widerspruch, in dem diese geistige Begrenztheit zu den Aeußerungen des Individuums steht, die heuchlerische Unwahrheit der Geste, die peinliche Sucht, um jeden Preis nach Außen günstig zu wirken, was das eingeborne Wahrhaftigkeitsgefühl des Dichters aufs empfindlichste verletzt. Einseitig und unzugänglich wie er ist, führt ihn dieser Widerstreit des unbegrenzten Willens mit dem begrenzten Objekt zu einer Zersetzung des Objektes überhaupt.

Der epische Dichter erlebt den Menschen in der ununterbrochenen Zusammenhängigkeit seiner geistigen und körperlichen Bewegungen, die Notwendigkeit und Einheit dieses Verlaufs zu finden, ist seine größte Aufgabe; darum zeichnet er ihn parteilos nach, fügt Bewegung an Bewegung und baut aus diesen Zuammenhängen eine Welt auf. Diesen Zusammenhang auseinanderzusprengen, die Sinnlosigkeit seiner Fügung darzutun, durchbricht Rilke den objektiven Bericht, um durch ironische Reflexionen und Wertungen

den Zwiespalt aufzudecken, der den Vorgang beherrscht. (So heißt es im «Familientag»: «Er hatte am Todestage seines Bruders ungefähr dasselbe gesprochen, und seither veränderte er nur immer fortlaufend die Nummer des Sterbetages. Aber die Worte hatten dadurch, daß sie nur einmal gebraucht wurden, eine gewisse Frische bewahrt und Herr von Wick schien auch ein jedes in seinem Munde abzustäuben und zurechtzubiegen, ehe er sie aussprach.») Sichtbarer aber noch wird dieser Zwiespalt gemacht, indem die Gebärde übersteigert, indem ihr der reine Charakter der Bewegung genommen, indem sie sachlich bewertet wird. (So heißt es einmal in König Bohusch: «Die Händedrücke nahmen eine ziemliche Zeit in Anspruch, denn jeder hatte gleichsam drei Akte: Erster Akt: Zögernd folgt die Hand dem Flehen der entgegengestreckten Hände. Zweiter Akt: Seine Hand spricht nachdrücklich zu der, welche sie umfaßt: Merkst du auch die Bedeutung dieses Moments? Dritter Akt und Katastrophe, wobei Norinsky jede Hand verächtlich losließ, fortwarf: O, du Erbärmlicher, das kannst du ja gar nicht merken.»)

Indem so die Gestalt in die Vielheit ihrer Einzelbewegungen aufgeteilt und das Mißverhältnis der einzelnen Bestandteile zueinander klargelegt wird, wird sie selbst am Ende nicht mehr Mittelpunkt einer Handlung, sondern Sammelstätte

oder Durchgangspunkt für einzelne Bewegungen, wird sie Gegenstand im Bild. Alle Dinge werden ihr gleichgemacht, sie geht in der Umgebung auf, im Interieur oder in der Landschaft. So wird in der Skizze «Kismet» alles Geschehn gleichsam in ein Zittern der Atmosphäre umgesetzt, die den Gestalten jene rein rhythmische Erschütterung gibt, die mit persönlichen Leidenschaften nichts mehr zu tun hat, und aus einer kleinen, banalen Eifersuchtsskizze den pantomimischen Rhythmus einer überreifen Atmosphärenstimmung gestaltet. So wird im «Sterbetag» der Mensch zu einem farbigen Fleck in dem feinen Gemälde eines stillen und zarten Interieurs, und so klingt in den «Greisen» die Vision eines Lebens auf, das sich in einer hindämmernden Gebärde auflöst. Wie Dinge der Natur, ohne Eigenbewegung und Willen, triebhaft und dumpf werden die Menschen gesehn und gestaltet. (Ein paar charakteristische Stilproben: «Wie ein welkes Blatt trieb er an das Ende des Tisches heran und blieb bei Irene kleben». «Tjana wehte an ihn heran und die Glut ihrer nahen Bewegung schlug wie eine Welle über ihn». «Hinter dessen Gitter der unermüdliche Wachtposten auf und ab pendelte.») Und da sie dem Dichter nicht mehr als diese Gegenstände der Natur bedeuten, sondern im Grunde noch weniger, so ist es natürlich, daß diese ebenbürtig neben, ja über den Menschen

gesetzt werden, daß ihr verstecktes Leben aufgespürt und aufgezeichnet wird.

Rilkes Erlebnis am Menschen wendet sich im letzten Grunde an seine sittliche Wahrhaftigkeit, darum gibt es für ihn schon jetzt neben dem wirren Haufen verlogener Bedeutungen zwei klare reine Formen menschlichen Seins, das Kind und das junge Weib. Das Kind erscheint ihm ohne Widerspruch und Lüge, alles ist Notwendigkeit in seinen Aeußerungen, alles unbegrenzte Reinheit in seiner inneren Erscheinung, und das Mädchen ist ihm die Madonna, die ihm späterhin zum Symbol der Liebenden und damit zum Ausdruck des letzten religiösen Prozesses der Welthingabe wird. Darum gelingt ihm eine so keusche und klare Erzählung wie «Das Christkind», die sich wie ein Märchen liest, darum kann er in «Alle in Einer» eine wirkliche kleine Erzählung geben, in der das Gegenständliche zurück, das Menschlich-Individuelle in den Vordergrund tritt. Wie aber erlebt er Kind und Weib? Schließlich ist Anne-Marie nichts anderes als eine von den Ausstrahlungen hochgespannter Gefühlsströme erzeugte Erscheinung, eine innere Vision Werners, die nicht selbständig existieren kann, die Versinnlichung seiner erotisch-religiösen Sehnsucht; und vom «Christkind» bleibt gleichsam als Resonnanz im Hörer nichts übrig als das Bild der Weihnacht mit der Madonna und dem betenden

Kindlein. Und ist es nicht, als ob auch hier die feierliche Abendstimmung der Natur eine seltsam rührende Verdichtung gewönne?

Hiermit ist schon die leise Umsetzung der Atmosphäre angedeutet, ihre Vergeistigung, ihre Verwandlung in die letzten und weitesten Horizonte des Gefühls. Diese Verwandlung führt über die «Mädchenlieder» zu den «Geschichten vom lieben Gott» und damit überhaupt aus der negativen in die positive Lebenssphäre des Dichters. Den Uebergang vom Negativen zum Positiven bildet in jeder Hinsicht das nächste Buch Rilkes «Mir zur Feier». —

ZWEITES KAPITEL: MIR ZUR FEIER[1].

DER ruhige Glanz einer feinen Beschaulichkeit, die Stille der Abgeschiedenheit schimmert auf allen diesen Versen, die mit ihren langsamen Rhythmen unbewegt wie windlose Gärten im Morgen sind; die knospenhafte Ruhe vor dem Erlebnis ist in ihnen, die von den ersten leisen Wünschen und Trieben kaum gesprengt wird. Alles ist Erwartung in diesem Buche, niemals vielleicht ist menschliche Erwartung mit feinerem Silberstift gezeichnet worden.

Was dem Buche seinen eigentümlichen Ruhm, seine weite Verbreitung und Beliebtheit schuf, ist der dreiteilige Kern, der Zyklus «Mädchenlieder». Hier ist in der Tat die Reife des ersten Sommers in schöne Garben gebunden. Und zwar ist es

[1] In zweiter Auflage erschienen unter dem Titel «Die frühen Gedichte».

das atmosphärische Erlebnis, das hier seine reinste und reichste Ausbildung erfahren hat. Die Atmosphäre hat sich ganz nach Innen geschlagen, sie ist gleichsam psychische Landschaft geworden; die scheue Erwartung der Liebe ist in allen diesen Mädchen wie ein gärender Frühlingstaumel. Diese psychische Landschaft aber steigt mit einer seltenen Bestimmtheit der Existenz aus den Worten herauf, alles ist in sie eingegangen, alles ist Ungeduld und Erwartung taumelnden Blühens. Die Mädchen haben kein eigenes Dasein, sie sind gleichsam stärkster Ausdruck der landschaftlichen Stimmungsgeste, sie sind wesenlos und ohne Gestalt, die Unbegrenztheit ihrer inneren Erscheinung ist durch stoffliche Materie ungehemmt. Alles ist auf feine gegenseitige Beleuchtungen dieser seelischen Landschaft abgesehen, auf ein Auffangen und Umschreiben ihres schmerzhaften Blühens. Darum haben auch die «Gebete der Mädchen zu Maria» nicht eigentlich den Rhythmus eines wirklichen Gebetes, die Madonna ist nicht die himmlische Heilandin, zu der sich die Mädchen in unmittelbarer Extase hinwenden, sondern gleichsam selbst ein Symbol, an dem sie sich ihres eigenen Zustandes bewußt werden.

Die Gebärde, die ganz an die innere Substanz hingegebene Stellung des Leibes, bekommt so eine fast ungeahnte Bedeutung. Indem aber alle Dinge und Erscheinungen ihren geistigen Gesamt-

zustand in einer Fülle von klaren Gebärden wiederspiegeln, wird das Bild am Ende zu einer Notwendigkeit des Sehens und Aufnehmens überhaupt, werden auch psychische Vorgänge und Zustände bildhaft dargestellt. So heißt es einmal mit einer prägnanten Wendung:

«Wie soll ich auf den Zehen
Vom Kindsein zur Verkündigung
Durch alle deine Dämmerung
In deinem Garten gehen.»

Und diese Notwendigkeit, alle geistigen Inhalte sinnlich-bildhaft zu erleben, führt häufig zu Ausdrucksformen, die unmöglich in ihrer rein räumlichen Beziehung vorgestellt werden können. So wenn es heißt:

«Ich warte hinter Wald und Wind (!)
Gewiß schon lang' auf mich,»

oder wenn die Mädchen von sich sagen:

«Und wir haben späte Winterkrusten
Lange, lange für den Grund gehalten.»

Auch der Vergleich bietet die Möglichkeit, den geistigen Zustand einer Erscheinung umschreibend auszudrücken, darum bezieht er sich in der Hauptsache nicht auf Dinge und Formen, sondern auf ihre Stellungen und Ausdrucksbewegungen. Wenn es heißt:

«Will ich mit Worten wie mit Wipfeln rauschen»

oder

«Wipfel wachsen wie flehende Hände,»

so sind nicht die Wipfel, die Hände die eigentlichen Vergleichsobjekte, sondern das Rauschen der Wipfel, das Flehen der Hände, ihre Gebärden. —

Wer immer das Werk Rilkes durchblättert, dem wird eine ganz bestimmte Neigung des Dichters auffallen, einen Gesamtzustand seiner Seele zyklisch auszusprechen. Das «Buch der Bilder» ist dafür ebenso charakteristisch wie das «Stundenbuch» oder die «Neuen Gedichte». «Die Mädchenlieder» sind der erste zyklische Ausdruck eines solchen Gesamtzustandes, als dessen Symbol die vergeistigte Atmosphäre, die psychische Landschaft erscheint. Indem der Dichter so auf den Ausgangspunkt vom Einzelerlebnis, vom wechselnden individuellen Affekt, Verzicht leistet, wird die lyrische Kunstform als Ausdruck eines Weltergreifens im allerelementarsten und ursprünglichsten Sinne gleichsam in ihr Gegenteil verkehrt. Völlig geschieht dies aber, wenn das Ich, die nährende Mitte eines lyrischen Weltkörpers, zu der alle Formen wie zu ihrem eigenen Schwerpunkt hinstürzen, überhaupt verschwindet, wenn die Welt der Formen und Dinge lebendig wird, in der es scheinbar keinen geistigen Mittelpunkt gibt. Und dies findet statt in den landschaftlichen Gedichten Rilkes, wobei unter Landschaft alles das zu verstehen ist, was ein von Licht und Luft umgebenes, seiendes, nicht handelndes Objekt ist. Alle persönlichen Erlebnisse treten hier hinter

den Formen und Bildern der Landschaft zurück, der Dichter steht gewissermaßen in weitester Perspektive, ganz klein, noch eben sichtbar da, wie manchmal Dürer auf seinen Gemälden in der unteren Ecke des Bildes.

Was aber einer ganzen Reihe von diesen Gedichten eigentümlich ist, wohl den allermeisten, ist etwas Entwurfartiges, Skizzenmäßiges, ein karges Festlegen der wesentlichen Linien, eine fast aphoristische Kürze. Diese Eigentümlichkeit aber hängt mit der Beschaffenheit des Erlebnisprozesses des jungen Dichters auf das Innigste zusammen. Dieses Erlebnis ist nicht intensiv und ausladend, nicht voller Strömung und Fülle, sondern, der Unbewegtheit seines Wesens entsprechend, kurz, mit einem Blick, gleichsam ein blitzartiges Sehen und Begreifen mit dem ganzen Körper. Es ist gerade noch fähig, den flüchtigen, momentanen Ausdruck eines Dinges zu ergreifen und bildmäßig darzustellen, aber es ist unfähig, eine ganze Welt lebendigen Zusammenhangs zu gebären. Die landschaftliche Vision Rilkes besteht aus Erscheinungen, die die leuchtende Gebärde eines Augenblickes haben und wieder in sich zusammenfallen, aus erstarrten Bewegungen, die nicht an der Einheit des Raumes teilnehmen, die ohne Beziehung zueinander sind, sie ist chaotisch.

Es fehlt eben, bei der Unterdrückung aller persönlichen Züge die letzte entscheidende Beteili-

gung, die den Dingen Leben und Zusammenhang verleiht. Das ganze Buch ist ein schmerzliches Suchen und Greifen nach der Natur, aber diese Natur erscheint dem Dichter im ganzen doch tot und bruchstückartig, weil in ihm selbst die dumpfe Starre vor dem entscheidenden Erlebnis ist. Und diese Distanz wird schließlich im letzten Abschnitt des Buches so weit, daß an Stelle des lyrischen Weltbildes die Analytik schildernder Beschreibung tritt. Darum sind fast alle Gedichte dieses letzten Zyklus unglaublich klar und durchsichtig. Sie heben feinste Differenzierungen menschlicher Stimmungen mit unendlicher Zartheit hervor, aber sie sind nicht aus dem fruchtbaren Schöpfertum der bewegten Seele, sondern aus dem hellen Bewußtsein der Beobachtung entstanden.

Dieser Augenblicklichkeit des Erlebens entspricht auch ein merkwürdiges Sichhineinfinden in die Konzeption. Weil Rilke vom Erlebnis her nicht die endgültige Stärke der Erschütterung hat, sucht und findet er sie durch die Suggestionskraft der Worte und wächst so allmählich in die seelische Spannung hinein. Alle Gedichte in diesem Buche haben einen eigentümlichen Grundverlauf, eine Verdichtung nach dem Ende zu, alle Verse drängen zur letzten Zeile und tragen sie gleichsam auf ihren Schultern, wie die anstrebenden Pfeiler den krönenden Kuppelbau.

Weil Rilkes Erlebnis in diesem Buch ein momentanes ist, fehlt seinen Versen auch jede besonders ausgeprägte rhythmische Struktur, jede stark treibende Kraft, die anhebt, sich entfaltet und ausklingt. Wenn man trotzdem den Gedichten einen ganz bestimmten musikalischen Charakter nicht absprechen kann, so liegt dies an der eigentümlichen Verwendung der Allitteration, des Reims und des Metrums.

Rilke gebraucht die Allitteration als konsonantischen An-, vor allem als vokalischen An- oder Inlaut. So heißt es z. B.:

«Und in den müßigen Morästen
Verarmt im Abend die Allee,
Die Aepfel ängsten an den Aesten,
Und jeder Hauch tut ihnen weh.»

Durch diese stark akzentuierte Betonung gewisser Worte wird der Vers lebendig und bewegt, indem gerade der Kontrast zwischen Betonung und Nichtbetonung ein gewisses gleichmäßiges Schaukeln, ein Auf und Ab, eine Melodie schafft; sie stilisiert aber noch in anderem Sinne. Durch das Festhalten e i n e s bestimmten Vokales innerhalb des Verses (z. B.: a in der zweiten Zeile, ä in der dritten, e in der vierten) erhält dieser eine ganz bestimmte Grundfärbung, die mit den Klangfarben der anderen Verse gleichsam zu einem sprachlichen Akkord zusammenklingt. Die einzelnen Zeilen, die ohne diese Innehaltung sprachlicher Effekte den Charakter der Gleichförmig-

keit haben würden, erscheinen so melodisch bewegt und farbig. Aber der musikalische Charakter dieser Dichtung wird klar, wenn man an einen starken Rhythmiker wie Hölderlin erinnert. Wo bei Hölderlin eine ununterbrochene Melodie, eine unaufhörlich arbeitende Bewegung ist, findet bei dem jungen Rilke harmonische Durchdringung mehrerer Grundtöne zu einem Akkord statt. Hölderlins Rhythmus ist der Ausdruck seines stets erschütterten, stets im Prozeß befindlichen Grundgefühls, während Rilkes sprachliche Harmonik sichtbarer Ausdruck seiner unbewegten Geistigkeit ist.

In gleichem Sinne stilisierend wirkt der Reim. Er hält entweder die Klangfarben der einzelnen Zeilen zusammen, vermittelt und verbindet sie und hilft so den Akkord gleichsam schließen, oder er wirkt den Kontrast steigernd, auch so den Gesamtakkord schließend und kräftig unterstreichend. In einer Strophe wie der folgenden:

«Du wacher Wald, inmitten wehen Wintern
Hast du ein Frühlingsfühlen dir erkühnt,
Und leise lässest du dein Silber sintern,
Damit ich seh', wie deine Sehnsucht grünt.»

werden die klingenden, langhingezogenen Klangmassen der zweiten Zeile mit den dunklen, vollen, schweren der vierten durch den Reim zusammengehalten. Und eine Strophe wie die folgende:

Sie sagen nicht Abschied den Alten,
Und ist doch: sie wandern weit,
Wie sie so fremd [später leicht] und befreit,
Anders einander halten,

Und in anderen Falten
Um die lichten Gestalten
Gleitet das Kleid.

setzt sich in Klang und Farbe fast nur aus den Vokalen a und ei zusammen. Dieser Farben- und Tonkontrast aber wird durch den Reim noch erheblich betont und gesteigert.

Wie die Allitteration will auch der Reim den Vers als Reproduktion eines bewegten Gefühlsprozesses erscheinen lassen. Und dem dient schließlich auch das Metrum. Rilke weiß nicht nur räumliche Bewegungen aufs glücklichste im Metrum auszudrücken (z. B. «Wenn die blonden Flechterinnen gehn im Glanz des Abendlands», der einfache Rhythmus des Schreitens), sondern auch einfache oder komplizierte psychische Bewegungen und Stimmungen durch das Metrum zu übersteigern. Ein Gedicht wie das wundervolle kleine:

«Geh ich die Gassen entlang,
Da sitzen all die braunen
Mädchen und schauen und staunen
Hinter meinem Gang.
Bis eine zu singen beginnt,
Und alle aus ihrem Schweigen
Sich lächelnd niederneigen.
Schwestern, wir müssen ihm zeigen,
Wer wir sind.»

erhält durch den Kontrast von leicht hüpfendem Daktylus und bedächtig hemmendem Spondäus seine eigentümlich rhythmische Schwungkraft. Durch den sinnlichen Wechsel von Sprung und Stillstand tritt der kaum fühlbare Zwiespalt der inneren Stimmung zwischen Ruhe und Erwartung fast plastisch heraus.

Bei allen gut gelungenen Abtönungen und Beleuchtungen im einzelnen gelangt Rilke doch zu einem endgültigen lyrischen Ausdruck im ganzen des Buches nicht. Dazu arbeitet die seinem frühen Wesen innerst eingeborene Unbewegtheit zu stark jedem lyrischen Gefühlsprozeß entgegen. Die Welt als rein ästhetisches Phänomen mit den trunkenen Sinnen des Künstlers zu erfassen, dazu ist seinem Erleben überhaupt von vornherein ein viel zu starker Ethizismus eingeprägt, der die Erscheinungen aus der Seligkeit ihrer verantwortungslosen rein sinnlichen Einzelexistenz herausreißen und mit letzten Werten in Beziehung bringen muß. Der Trieb nach Auflösung, der seiner frühen Lyrik so charakteristisch innewohnt, ist keine flüchtige Schwärmerei unbefriedigter Jugendsehnsüchte, sondern der zunächst noch unklare Ausdruck eines lebendigen Zusammenhangsbewußtseins mit dem Universalen der Welt. Darum war dieser Trieb immer auf die Atmosphäre, als den gemeinsamen, alles umfassenden Hintergrund aller Dinge gerichtet. Indem dieser Hintergrund aber seine letzte Austiefung gewinnt, wird er zum Urgrund alles Seins überhaupt: zu Gott. Von der Atmosphäre in diesem weitesten und letzten Sinne ist die nun folgende Kunst Rilkes durch und durch erfüllt.

ZWEITES BUCH.

DIE KULTUR UND DIE TYPEN.

DRITTES KAPITEL: ÜBERGÄNGE.

EIN merkwürdiges Gemisch von schärfster Ironie und herzlichster Wärme des Tones charakterisiert die «Geschichten vom lieben Gott». Dieser neue zwiespältige Ausdruck aber bedeutet eine neue innere Haltung überhaupt, eine Verschiebung im Grundverhältnis zur Welt.

Wir müssen an die frühen Novellen anknüpfen, um die innere Verbindung zwischen alter und neuer Epik aufzudecken. Der Novellenzyklus «Am Leben hin» trug diese Zwiespältigkeit der Weltbetrachtung in leisesten Ansätzen bereits in sich. Hier hielt der junge Dichter zum ersten Male Gerichtstag ab und hob mit liebender Hand aus der Wirrnis mißratener Lebensformen zwei klare und reine Gebilde heraus: Das Kind und das junge Weib: Dem Mädchen hat er in seinem Gedichtbuch «Mir zur Feier» ein unendlich feines

und liebliches Denkmal gesetzt. Das Kind aber spielt zunächst für ihn eine weittragendere Rolle. Es ist die Unbegrenztheit der geistigen Atmosphäre, der unbewußte Zusammenhang mit dem Universalen, die Endlosigkeit der inneren Existenz, was dem Kinde für Rilke eine vorbildliche Größe leiht. Alle geistigen Ausstrahlungen des Kindes gehen in die Ewigkeit, all seine Bedürfnisse betreffen immer die Ganzheit seines Wesens, niemals Teile und Einzelheiten. Es gibt kein Problem, das das Kind nicht mit der Gesamtheit seines Lebens ergriffe, kein Schicksal, dessen helle oder dunkle Strahlen nicht die ganze Fläche der weit ausgebreiteten kindlichen Psyche träfen.

So wird dem Dichter das Kind zu einem religiösen Typus überhaupt, zu einem Vorbild und Beispiel steter Gottempfängerschaft. Denn worin anders sollte Religiosität bestehen, als in dauernder Berührung der eigenen ganzen Seele mit dem Ganzen des Seins, mit allen Ausstrahlungen des leuchtenden Urkerns? Rilkes ganz auf Passivität gerichtetes Grundgefühl leidet zunächst an diesem Fluch der Unpersönlichkeit wie Hofmannstals gesamte Kunst, die im Grunde nur dieses eine Problem kennt, aber er sucht ihr gleichzeitig, ganz von ihrer Berechtigung und Notwendigkeit durchdrungen, die metaphysische Fundamentierung. Und darum gewinnen alle Formen nun für ihn eine ungeahnte Bedeutung, die auf ein isoliertes,

nur mit sich selbst beschäftigtes Leben der Persönlichkeit verzichtend, in der unbegrenzten Hingabe und Auswirkung ihres Wesens eine erhabene Genugtuung finden.

Wir müssen hier eine Vermutung aussprechen, die nicht geschaffen, den Wert des Dichters herabzusetzen, dem Zusammenhang der Entwicklungsprozesse gerecht zu werden sucht. Wahrscheinlich liegt gleichsam zwischen dem ersten und zweiten der konzentrischen Kreise, in deren Dreizahl sich die Rilkesche Dichtung ausbreitet, die Bekanntschaft mit Dostojewsky. Gerade der Schwerpunkt, um den sich der neue Rilkesche Weltkörper zu drehen beginnt, die erhabene Hingebung des «unpersönlichen» Geistes ist einer von den Hauptstützpunkten des Dostojewskyschen Weltgebäudes. Ich erinnere an eine Stelle aus dem Romanfragment der Karamasoffs, wo es heißt: «Jeder strebt jetzt danach, seine Person abzusondern, ein jeder möchte in sich selbst die Fülle des Lebens erfahren, indessen ergibt sich aus all seinen Anstrengungen nicht die Fülle des Lebens, sondern vollständiger Selbstmord, statt Selbstbestimmung vollständige Isolierung. Alle sondern sie sich in unserem Jahrhundert zu Einzelexistenzen ab. Jeder entfernt sich vom andern, verbirgt sich und verbirgt was er hat, und es endet damit, daß er die Menschen abstößt und die Menschen ihn abstoßen . . . . . Der Menschengeist will allgemein

heutzutage nicht einsehen, daß die wahre Sicherheit des Individuums nicht in seiner persönlichen isolierten Kraft besteht, sondern im Zusammenhang mit der Gesamtheit der Menschen. Aber die Stunde wird kommen, wo diese furchtbare Isolierung aufhören wird, und der Geist der Zeit wird ein anderer sein . . . . . Bis zu der Zeit aber muß dieses Zeichen (des Menschensohns) behütet werden, und wenn es auch nicht anders geht, so muß doch von Zeit zu Zeit wenigstens ein Mensch durch sein Beispiel die Seele aus dieser Isolierung befreien und ihr den Weg zur allgemeinen Bruderliebe zeigen, und wenn er auch damit riskiert, als Geisteskranker verschrien zu werden — wenn nur der große Gedanke nicht stirbt.»

Mit Dostojewsky hängt es wahrscheinlich auch zusammen, wenn nun der Arme, Ausgestoßene, vom Leben Verbrauchte für Rilke eine neue Bedeutung erhält. Dieser Heimat- und Besitzlose, der sich mit seiner ganzen Seele den gewaltigen Händen des Lebens hingegeben hat, erscheint dem Dichter als der wahre Gottempfänger. Die Hingabe an das Leid, das ist es ja auch, was dem Dostojewskyschen Menschen nach allen Gigantomachien als das rettende Elysium erscheint.

Die Gemeinschaft des Russen mit dem Deutschen soll nicht bedeuten, daß der eine die Substanz seines neuen Evangeliums von dem anderen über-

nahm. Vielleicht ist das Erlebnis an Dostojewsky eines der gewaltigsten und entscheidensten in Rilkes Leben überhaupt gewesen, aber deshalb vor allem, weil es ihm die monumentale Bestätigung seines eigenen, schon längst und leise als berechtigt empfundenen Seins wurde. Die großen Dirnen Dostojewskys Ssonja, Gruschenka und Nastassja und vor allem der Eine, der wie ein neuer Prometheus durch die Unwirtlichkeit des Karamasoffromans schreitet: Aljoscha, der große Liebende, sie waren als Gleichnisse aufgerichtet, die dem jungen Dichter nur Weg und Richtung zu eigenen Zielen weisen konnten.

Rilke sucht den ganz religiösen Menschen, dessen Betätigungen mit den Grundforderungen seiner seelischen Totalität im Zusammenhange stehen. Da aber jedes Einzelbedürfnis im Menschen die Harmonie aller nach dem gemeinsamen Schwerpunkt gerichteten Innenkräfte zerstört, so sieht er schließlich das religiöse Ideal in der Persönlichkeit, die jeden Willen zum besonderen Handeln und Wirken unterbindend, zu einem Sein strebt, das im Gleichgewicht aller Kräfte, d. h. in Stillstand, in Ruhe ist. Als erhabener Typus dieses letzten und höchsten Seins wird das Symbol des Todes aufgerichtet, in dem alles besondere Wollen und Wirken und damit jede Zersplitterung aufhört. Kindheit, Armut und Tod sind Typen eines höchsten Zustandes, Symbole

einer reinsten Seinsmöglichkeit, die der Mensch geistig erfüllen muß, wenn er zu religiösem Leben gelangen will.

Um die gleiche Zeit etwa schreibt Rilke den ersten Gesang des «Stundenbuches», das Buch «Vom mönchischen Leben», jene Zwiesprache eines Einsamen mit Gott, für den die Welt mit ihren Erscheinungen nicht existiert. Aber jedes religiöse Gefühl kann sich nach zwei Richtungen hin ausbreiten, kann sich in Extase und Kritik, in Gottbegeisterung und Weltfeindschaft äußern. Im ersten Gesang des «Stundenbuches» bricht sich der extatische Instinkt Rilkes durch, in den «Geschichten vom lieben Gott» nicht ganz so rein, aber doch alles Andere überwiegend, der polemische.

So bringen diese scheinbaren Märchen die erste Auseinandersetzung mit der Kultur. Wie in den ersten Novellen einzelne menschliche Typen vor das Forum des sittlichen Wahrhaftigkeitsgefühls gezogen wurden, so wird nun umfassender und tiefer die Kultur als Gesamtheit auf ihre religiöse Substantialität hin geprüft. Diese Kultur aber mit ihrer Fülle von geistigen Bewegungen verschiedenster Art, deren innerster Charakter der der Regsamkeit, der freien, scheinbar regellosen Entfaltung der Kräfte ist, muß dem auf Gleichgewicht aller Strebungen gerichteten Grundgefühl Rilkes von vornherein als etwas Gegensätzliches,

Feindliches gegenüberstehen. Und da sie mit ihren stets auf das Einzelne, niemals auf den gesamten Menschenorganismus gerichteten Bedürfnissen und deren Stillungen dumpf und geschlossen wie ein Ring erscheint, dessen kreisende Kraft niemals ausbrechen und sich in die Endlosigkeit des Raumes werfen kann, wird sie, als die Möglichkeit religiöser Entfaltung unterbindend, gänzlich verdammt.

Rilke sucht die Gewißheit einer ganz reinen innerlichen Lebensführung, er findet in der Kultur nur Bewegungen des Selbstzweckes, die den Zirkel irgendwelcher singulärer Bedürfnisse schließen, und damit Zerstörung des geistigen Individuums überhaupt. Aber gleichzeitig fühlt er sich in den Kreis dieses Lebens gebannt, erwartet er noch etwas von der Kultur, sein Entsagen ist ihm ein schmerzliches Opfer. Aus diesem Zwiespalt erwächst ihm die Krise eines Ueberganges, einer endgültigen Entscheidung zwischen Schein und Wirklichkeit. Eine solche Krise muß man von der folgenden Novellensammlung «Die Letzten» ablesen. Da wird in der letzten Geschichte erzählt von einem jungen Menschen, der sich tatenhungrig ins Leben stürzt und im harten Alltagskampfe eine treue und gesunde Gefährtin findet. Aber tief und kaum gewußt schlummert in ihm das Verlangen nach einer Wirklichkeit, die über der harten Lieblosigkeit des Alltags steht,

nach jenem Leben, von dem seine Kindheit voll war. Er will diese Wirklichkeit neu beginnen, aber die Kindheit ist ihm für immer verloren gegangen. Die Einsicht überfällt ihn jäh und vernichtet ihn. — Und wie der Einzelne an diesem Uebergang in den seelischen Gelenken schmerzhaft leidet, so liegt dieser dumpfe, psychische Gliederschmerz über einer ganzen Zeit. In der zweiten Novelle «Der Liebende» werden Hermann Holzer, dieser Sohn der alten, robusten Zeit, und Erwin Bang, mit den neuen Gefühlen, in harten Kontrastfarben gegeneinander gesetzt. Zwischen beiden Männern aber, die wunde Umsetzung am stärksten sichtbar machend, steht das Weib Helene. Und in der ersten «Im Gespräch», einem feinen und interessanten Dialog, wird dieser Zwiespalt in ein Volk, im letzten Grunde in die moderne Menschheit selbst, hineinverlegt. —

Die kulturelle Gemeinschaft gilt es zu meiden, von ihren Bindemitteln sich zu befreien. Ein stärkstes Bindemittel dieser Gemeinschaft aber ist die Konvention, eine Lebensform, die alle ursprünglichen Aeußerungen und Betätigungen langsam abgestumpft hat. Im Gegenteil gilt es, für alle Lebenslagen die ganz individuelle Stellungnahme zu finden, um so eine ewig neue und unbegrenzte Hingabe möglich zu machen. Daraus ergibt sich aber für den religiösen Menschen eine eigene Tragik. Wohl kann er alles Leben in eine

Stunde zusammendrängen und so aus einer bloßen Zeitfolge eine Welt voll innerer Geschlossenheit schaffen, aber es gilt eben auch, tausendmal Abschied zu nehmen. Der innerlich so beschaffene Mensch muß alle familiären, sozialen und erotischen Beziehungen, für die sich im Laufe der Zeit als Grundform eine Konvention gebildet hat, auflösen. Rilke sucht diese Tragik in dem Drama «Das tägliche Leben» zu gestalten. Georg und Helene treffen auf einer Hochzeit zusammen, in der flüchtigen Stunde schließen sie sich gegeneinander auf, jeder lernt den andern so bis in das Tiefste seines Wesens kennen, daß ihnen weiteres zu sagen gar nicht übrig bleibt (?). Darum ist ihr weiteres Zusammenleben sinnlos, es könnte das Niveau des konventionellen Künstlerlebens doch niemals übersteigen. Der Trivialität zu entgehen, trennen sich die beiden Liebenden. — Das religiöse Gefühl Rilkes ist hiermit bis zu einem gewissen negativen Zielpunkt gekommen, über den es weiter nicht hinausgeht.

Aus dem Widerstreit zwischen Kulturverneinung und reiner Gottbegeisterung, aus dem Zwiespalt des religiösen Menschen, dem die in ihrer Unvollkommenheit genügsame Welt mit der kategorischen Forderung einer vollkommenen Lebensführung in unversöhnter Fehde liegt, sind die «Geschichten vom lieben Gott» entstanden. Nicht die Breite des Lebens ist das Primäre in ihnen, diese Le-

bensausbreitung, die wir Kultur nennen, ist im Gegenteil das, was wie ein Unkraut bekämpft wird, weil es der religiösen Entfaltung Licht, Luft und Raum bestreitet. Diese selbst aber zu fördern, wird als Ziel und Richtung empfunden; darum gilt die Geschichte nichts um ihrer rein epischen Spannung willen, sondern vielmehr als Mittel, von der dringenden Notwendigkeit einer neuen Lebensführung zu sprechen. Das Gefühl von Gott zu vermitteln, wird nicht eigentlich eine Gestalt und ein Geschehen gezeichnet, sondern die Luft, die um eine Gestalt und ein Geschehen ist. Die Atmosphäre, die in den «Prager Geschichten» national war, ist hier religiös, und wie sie sich dort in blassen Typen wie Rezek und Bohusch niederschlug, so hier in den ebenso unsinnlichen Ausgeburten der einzelnen Geschichten. Alle menschlichen Konturen verschwimmen in der Atmosphäre, diese aber in ihrer gesamten Dichte strahlt Gott aus, wie aus einem Psalm Gott heraussingt.

Freilich wirkt dieser Trieb, weil er nicht entschieden genug ist, die sinnliche Formenwelt nur als Anreiz und Widerstand zu betrachten, im ganzen noch formsprengend. Nietzsche, wohl wissend, daß sich mit radikaler Kulturkritik ein epischer Stil nicht verträgt, wählt instinktiv einen lyrisch-musikalischen Ausdruck, der alle Formen auflöst und im bewegten Rhythmus seine Erschütterung und Empörung, sein neues Hoffen und

Glauben, seinen dionysischen Rausch austobt. Rilke, bedächtiger, minder aktiv, nimmt die Maske der märchenhaften Erzählung vors Gesicht, durch die er den tiefen Ernst seiner stillen Augen blicken läßt. Aber diese Kunst sträubt sich gegen eine Auflösung ihrer festen Formen, sie ist nicht gewillt, eine Vereinigung mit fremden Elementen einzugehen. Indem alle Bestimmtheit der Formen aufgelöst wird, baut sich im ganzen der Eindruck eines Raumlosen auf und nur hie und da taucht eine Form aus der allgemeinen Verlorenheit herauf.

Die «Geschichten vom lieben Gott» sind durchpulst von den zögernden Ansätzen einer doppelten Bewegung, hervorgerufen durch polemische Abkehr gegen die Kultur und durch ein neues Verantwortlichkeitsgefühl. Die «Letzten» sind weder polemisch noch bekennend, sie sind erkennend und verzichtend. Und diese entschiedene Verneinung aller wirkenden Bewegung führt zu einer fast gänzlichen Erstarrung der sinnlichen Welt. Die Atmosphäre zwischen Menschen und Dingen, die Stimmung eines Raumes und einer Zeit wird mit feinen Worten nachgezeichnet, die gestaltlosen Schemen lösen sich nur unvollkommen von diesem Hintergrund ab, haben ein paar schwere, einfache Gesten, die von keinem Willen gespannt nichts als den Zustand ihres unbewegten Wesens mit einer resignierten Müdigkeit aussprechen. Die

sinnlich-gegenständliche Welt wird als die peinliche Notwendigkeit einer unvermeidlichen Staffage für den zu wechselnden Dialog empfunden, und diese Geringschätzung geht am Ende so weit, daß die Fortführung der äußeren Handlung in einer kurzen szenischen, aufs knappste beschränkten Bemerkung geschieht. Ausrufe wie: «Stille!», «Pause!», oder «Heftiges Weinen!» finden sich sehr häufig, oder es heißt einmal: «Du willst doch? — Ein glückseliges Lachen! — So feiern wir heute die Zukunft!» Der Dialog hat alle übrigen Formen verschlungen, aber wie weit er davon entfernt ist, ein verborgenes Drama anzukündigen, zeigt eine Formbetrachtung des «Täglichen Lebens».

Fragen wir nach dem Maß von Bewegung, das in diese beiden Akte eingespannt ist, so stellen wir ein An- und Abklingen fest ohne eigentlichen Höhepunkt, eine Ouvertüre und ein Finale, die des eigentlich zentralen Tonkörpers entbehren. Der lebendige Prozeß selbst, die erste entscheidende Begegnung zwischen Georg und Helene, ist hinter die Szene verlegt, was vorliegt, ist gleichsam nur der müde Nachhall, der Ausklang, die Resonanz. Wir müssen hier die Frage aufwerfen: Wie verhält sich Rilke zur dramatisch-künstlerischen Ausdrucksform überhaupt?

Alle Kunst ist ein Niederlegen der schöpferischen Kräfte in die reife Frucht des Gebildes.

Auch der lyrische Dichter, der seine Gefühlserschütterungen zu stützenden Bestandteilen einer künstlerischen Wirklichkeit macht, gibt ihnen dadurch eine neue, gebildhafte Bedeutung. Aus der wahllosen Liebe zu allem Werden und Entstehen schließen sich im künstlerischen Genius Sinnliches und Ideelles zusammen, durchdringen sich und fördern die neue Geburt. Liebende des Lebens sind die großen Schöpfer aller Zeiten gewesen, Nachkommen des mythischen Vaters Prometheus. Vollends der dramatische Dichter erlebt das menschliche Individuum in seiner letzten Steigerung, als Kämpfer; den Rhythmus der Schlacht darzustellen, ist gleichsam sein größtes Schaffensgesetz. Jeder dramatische Prozeß ist darum eine Umsetzung psychischer Vorgänge in die Spannung des Willens, ununterbrochen erfährt der Mensch des Dramas diese Umsetzung seiner innersten, unbewußten Substanz in eine bestimmte Willensspannung, denn auch die großen treibenden Gefühle, Liebe, Haß, Ehrgeiz, sind durch irgendwelche substantielle Umsetzungen hervorgerufene Willensspannungen intuitiver Art.

Rilke seinerseits verneint den Menschen als wollendes und handelndes Wesen, er sieht in seinem Leben eine Seinsmöglichkeit. Beim Rilkeschen Menschen setzt sich die unbewußte Substanz nicht in ein bewegtes und bewegendes Wollen um, sondern in ein bewußtes, unbewegtes

Sein, nicht in intuitive Willensspannung, sondern in reflexive Einsicht.

Aber aus reflexiven Einsichten lassen sich menschliche Organismen nicht nähren. Georg und Helene sind Musterbeispiele eines begrifflich aufgestellten Menschentypus, keine Individuen. Es ist bezeichnend, daß diese Menschen in den Nebenszenen leicht reliefartig aus der Fläche heraustreten, aber diese Plastik der Gebärde tritt in der Hauptszene wieder völlig zurück. Die innere Zustandsmäßigkeit, die zur Erkenntnis gewordene Tragik, wird abstrakt gekündet, ohne Geste und körperlichen Ausdruck. Sie schwebt gleichsam als eine ideelle Sphäre über den Sprechenden, diese ganz verdunkelnd und verdeckend. Der dramatische Dichter verwertet das Wort als Ausdruck einer Einheit von körperlicher und geistiger Bewegung, von Gebärde und Gefühl, darum ist es im Drama von stärkster Dichte und Bildhaftigkeit. Rilke gebraucht es zu logischer Gedankenübermittlung und verwandelt damit den dramatisch-künstlerischen Dialog, der eine rhythmische Kette lebendiger Ausdrucksbewegungen ist, zum philosophisch-abstrakten, der über ein Thema debattiert. («Das wäre die Kunst des modernen Menschen oder die Aufgabe: für jedes Erlebnis die entsprechenden Takte zu finden. Dann würde jedes ein Ganzes, ein Leben. Und er lebte tausende Leben — und stürbe tausende Tode — die er

alle überwände.») Damit aber wird der Mensch aus einem rhythmischen Lebenskörper zum Träger einer Idee, zum Begriffssymbol.

Die Geste der Abwehr ist diesem großen Novellenzyklus — auch das «Tägliche Leben» ist seinem inneren Wesen nach eine feine Novelle — in markanter Weise aufgeprägt. Dieses negative, zersetzende Grundgefühl läßt es zu einer Formeneinheit und -reinheit zunächst noch nicht kommen. Die anfängliche Unbewegtheit des Dichters bleibt von dem polemischen Prozeß zu innerst unberührt, die Distanz zum Leben wird nicht gehoben, sondern im Gegenteil noch vergrößert. Darum tragen alle diese Werke den Charakter der Uebergangserscheinung, sie sind ein Auftakt, dessen dissonierender Charakter die spätere Konsonanz nur ganz von weitem ahnen läßt. Aber nachdem sich die negative Reaktion ausgewirkt hat, sucht sich die dichterische Psyche ganz mit der bewegenden Stärke der reinen Erscheinungen anzufüllen. Rilke hat zweimal den Kreis der Formen durchlaufen, er beginnt nun eine ganz neue, zwiespaltlose, positive Kunst. Am Anfang dieser Kunst, zum Teil noch den Charakter der Uebergangserscheinung tragend, steht das «Buch der Bilder».

Um die gleiche Zeit etwa wie die Gedichte des Buches «Mir zur Feier» geschrieben (1899), aber erst im Jahre 1907 veröffentlicht und bald vergriffen (eine zweite Auflage machte der Insel-

verlag im Jahre 1912), stellt die lyrisch-epische «Weise von Liebe und Tod des Cornets Christoph Rilke» eins der reifsten und gediehensten Frühwerke des Dichters dar. Eine Aufzeichnung der Familienchronik, wonach Christoph von Rilke als Cornet in der Kompagnie des Freiherrn von Pirovano des kaiserl. österr. Heysterschen Regiments zu Roß im Kampfe gegen die Heiden in Ungarn gefallen war, gibt den Stoff für eine Ballade, die in zyklischer Weise einzelne Stimmungsbilder und Impressionen zu einem epischen Ganzen zusammenfaßt, das die beiden Grundmotive der Dichtung «Liebe» und «Tod» in die Schale einer kurzen Stunde rauschend zusammenfließen läßt. Und zwar gelingt es hier dem Dichter, ein Weltbild aufzubauen, das in jähen Aufeinanderfolgen alle großen Motive des Daseins auswirkt und so, weit entfernt, ein historisches Abbild einer vergangenen Zeit zu sein, vielmehr in der Zeitlosigkeit seiner Existenz ein typisches, vorbildliches Sein darstellen will, das, in die Pole der einfachsten Formen und Gegensätze des Lebens eingespannt, in sich ganz groß und vollständig ist. Wie der Hofmannstalsche Mensch (ich denke an Claudio im «Tor und Tod», an Madonna Dianora in «Die Frau im Fenster» und an Elektra) die großen Kräfte, die das geistige und seelische Sein bewegen und den langsamen Reifeprozeß der inneren Existenz ausmachen, in der jähen Zu-

sammendrängung in eine flüchtige Stunde erfahren, und so in diesem unheimlich beschleunigten Reifeprozeß alle immanenten und latenten Gefühle auswirken, (ähnlich dem Shakespeareschen Individuum, nur mit viel stärkerer Bewußtheit seiner Existenz, mit viel minderer Intuition und psychischer Aktionskraft), so erlebt auch der junge, achtzehnjährige Cornet, der aus der harten Mühsal des Felddienstes in die behagliche Ueppigkeit des reichen Schlosses und aus nächtlicher Liebesruhe auf weichem Lager in den plötzlichen Tod der Feldschlacht, oder, auf seine innere Existenz bezüglich, aus der Unbewußtheit und zagen Sehnsucht der Kindheit in die heiße Leidenschaft des erwachenden und bewußt werdenden Jünglingstums und in die herbe Reife des Mann- und Heldseins gerissen wird, die geistigen Kräfte, die das Dasein formen, in jäher Aufeinanderfolge in sich, den Zirkel seines Lebens früh und schnell, aber vollständig beschließend.

Was Rilke späterhin mit aller Bewußtheit anstrebt und unermüdlich darzustellen sucht, die massive Großheit eines nur von wenigen Hebeln aus regierten Seins, das ist hier, nur primitiver und weniger bewußt, bereits Wirklichkeit geworden, mit einer Wucht und Eindringlichkeit der Darstellung, die seinen späteren Gebilden nicht immer eigentümlich ist. So tritt diese Ballade von Liebe und Tod gleichsam als erste Darstel-

lung eines typischen, in der Geschlossenheit seiner Formen vorbildlichen Lebens auf, der grade durch ihre Unbewußtheit und Unabsichtlichkeit der Reiz des ganz Natürlichen und Lebendigen innewohnt, und die doch gleichzeitig durch die Größe ihrer Anschauungskraft ihren typischen Gehalt mit einer großen und eindringlichen Geste ausspricht.

Betrachtet man die balladeske Darstellung als ein größeres, zusammenhängendes Gedicht, so kann man formell an ihr die gleichen Symptome feststellen, die auch den Gedichten des Buches «Mir zur Feier» eigentümlich sind, vor allem jenes Hineinwachsen in die Konzeption, jene rhythmische Spannung und Verdichtung nach dem Ende zu, die für den Dichter überhaupt charakteristisch ist. Das Gedicht beginnt mit einer impressionistischen Prosa, die zunächst noch kein Gesetz rhythmischer Notwendigkeit in sich trägt, dann schließen sich, — etwa gegen die Mitte des Buches hin — einzelne Zeilen zu rhythmischen Gliedern zusammen, die ihre ganz bestimmte Tonhöhe und -tiefe haben, ihre gesetzmäßig verteilten Akzente; schließlich ballen sich ganze Strophenmassen zu rhythmisch bewegten Sprachkörpern zusammen und am Ende gesellt sich wie eine ganz selbstverständliche Notwendigkeit der Reim dazu, die Akzente noch stärker und leichter verteilend. In einzelnen

Abschnitten des letzten Teiles ist die Sprache von jener Gelenkigkeit und Biegsamkeit und jenem Reichtum metaphorischer Prägsamkeit, wie sie erst wieder den letzten lyrischen Werken des Dichters eigentümlich ist, daß man oft ganz überrascht ein reifes Spätwerk Rilkes vor sich zu haben glaubt. Namentlich jener Abschnitt: «Als Mahl beganns. Und ist ein Fest geworden. Kaum weiß man wie. Die hohen Flammen flackten, die Stimmen schwirrten, wirre Lieder klirrten aus Glas und Glanz, und endlich aus den reifgewordenen Takten: entsprang der Tanz. Und alle riß er hin.» der mit den Worten schließt: «Aus dunklem Wein und tausend Rosen rinnt die Stunde rauschend in den Traum der Nacht» ist von höchster sprachlicher Schönheit.

VIERTES KAPITEL: DAS BUCH DER BILDER.

IN den «Geschichten vom lieben Gott» wurden die symbolischen Formen aufgezeichnet, welche ausfüllend der Mensch zu religiösem Leben gelangt: Kindheit, Armut, Tod. Aber diese Formen waren noch von der Allgemeinheit des ethischen Gedankens, sie hatten sich noch nicht in vorbildliche Substanz niedergeschlagen, in Dinge, die als höchste Typen die großen Formen und Möglichkeiten im einzelnen ihrer Existenz verwirklichen. Aus diesem neuen Willen entsteht die neue Lyrik des «Buches der Bilder».

Die Gedichte dieses seltsamen Buches bilden mehr einen Zusammenhang als die lyrischen Skizzen des Buches «Mir zur Feier» oder der ersten Gedichtbände. Und dabei greift der Dichter gerade in diesem Werke scheinbar mehr

als je in die Fülle der Welt. Ja, dem primitiven Beschauer mag geradezu der Stoffkreis dieser so willig miß- oder nichtverstandenen Verse als der umfänglichste des Rilkeschen Gesamtwerkes erscheinen, so ununterbrochen und abwechslungsreich windet sich die Bilderkette ab.

Eine Neigung zum «Bild» war schon in den Versen des Buches «Mir zur Feier» gekennzeichnet worden, denn schließlich sind die «Mädchen» nur symbolischer Ausdruck eines menschlichen Grundgefühls überhaupt, nur daß diese Symbolik sich auf den Zustand der eigenen dichterischen Psyche bezog. Nun aber wird dem Dichter das «Bild» zur Versinnlichung eines objektiven Weltinhaltes, es wird Träger einer allgemeinen Seinsform, eines von allen gleichförmig zu erstrebenden Inhaltes.

Indem aber des Dichters suchendes Auge auf die Formen gerichtet ist, deren zeitlose Existenz die dürftige Zeitgeburt der Kultur überragt und nur die ewig wiederkehrenden typischen Prozesse erfährt, bieten sich ihm von selbst Mythos und Historie als grandiose Verwirklichungsmittel seiner hymnischen Träume, denn der Mythos hat dem Leben die großen einfachen Formprägungen gegeben, der Mythos ist im tiefsten Sinne «kulturlos». So wird den bekannten mythischen Formen ein neuer symbolischer Wert eingeprägt, die christliche, mittelalterliche und neuzeitliche

Welt der Renaissance erscheinen gleichsam in neuem Lichte, sie werden zu zeitlosen Epochen der Menschheitsgeschichte.

Weil Rilke ewig wiederkehrende Rhythmen in den Prozessen dieser Gebilde sieht, richtet er sie als Vorbilder auf, an denen wir uns und unser Tun begreifen können. Denn es «geschah Unwichtiges und Schweres, nur um für dieses tägliche Erleben dir tausend große Gleichnisse zu geben, an denen du gewaltig wachsen kannst». Und so werden schließlich gegen das Ende des Buches hin nur noch gewisse menschliche Typen aus der Fülle der Erscheinungen herausgehoben, in denen sich rein und endgültig ein bestimmter Lebenszustand verkörpert. In dem Lesenden, im Schauenden, in der Blinden, deren Augen verschlossen sind, aber deren ganzes Sein die Wirklichkeit der Schöpfung empfindet, und schließlich in der Toten werden letzte Symbole einer überindividuellen Existenzmöglichkeit gesehen.

Diese Erscheinungen werden für einen Augenblick in der Eindringlichkeit einer großen Gebärde dargestellt, doch spiegelt diese, nicht geschaffen, die beschlossene Lebensfülle eines Dinges auszudrücken, wie etwa später in den «Neuen Gedichten», nur wieder, was typisch, allgemein an ihm ist. Die Erscheinung wird gleichsam aus dem lebendigen Zusammenhang herausgerissen, sie wird körperlos, von der Abstraktheit des

Begriffes. Rilke gewinnt die Fülle überpersönlicher Lebensmöglichkeiten auf dem Wege der Reflexion. Was die Gestalt im Zusammenhang des Ganzen repräsentiert, wird als ihr Wesentliches empfunden, jede Erscheinung in Beziehung zu anderen gebracht und diese Beziehung durch Vergleichung dargestellt.

Darum fehlt fast allen diesen Gedichten der Zusammenhang von der persönlichen Lebensmitte her. Rilke empfindet sich nur in der Abstraktion aller individuellen Kräfte als Persönlichkeit, er zieht gleichsam die religiöse Folgerung aus dem Hofmannstalschen Weltgefühl, das sich selbst nur als willenlose Unterlage für ein Geschehn empfindet. Den letzten Rest der Persönlichkeit, die ihr Geschick noch erleidet, unterdrückt er und überwindet damit das Leiden in der restlosen Hingabe an die ewig schaffenden Grundkräfte der Welt. Aber das Letzte und Endgültige fehlt dieser Hingabe noch: die Liebe.

Vielleicht ist der Zyklus «Die Zaren» das großartigste Dokument der neuen Anschauung. An Stelle des einzelnen Bildes tritt ein Kranz von Situationen, die in ihrer Gesamtheit das Grunderlebnis sichtbar machen: Aus der Reihe der Täter und Wirkenden tritt der blasse Gottsucher, der diese Wirklichkeit nur noch erleidet und am Ende verleugnet. In der Geschlossenheit des Zyklus ist hier erreicht, was später im ein-

zelnen Bilde gelingt, aber es bedurfte eben dazu der gesamten Folge, im einzelnen wirkt jedes Gedicht wie ein ungeheuer subtil gemaltes Zustandsbild.

Aus einem neuen Willen, die Dinge höher und bedeutender zu sehen, ist die Kunst dieses Buches entstanden. Aber künstlerischer Stil ist Ausdruck von Grunderschütterungen, nicht von Willensakten, darum können erst die starken neuen Erlebnisse einen neuen Stil zeitigen. Doch können diese Erlebnisse überhaupt nur dann Früchte tragen, wenn sie auf aufnahmefähigen Boden fallen, der die nährende Mutterkraft besitzt. Alle von Außen zugeführten Erlebnisse können nichts als Anlässe sein, die Ursachen jeder geistigen Geburt liegen in der menschlichen Grundverfassung selbst, die an der von Außen herbeigeführten Materie den Sinn des Bildens begreift. Das Erlebnis an «Worpswede» und «Rodin» kann nur Kräften Ziel und Richtung bestimmen, die auch ohnehin da sind und sich zu klarer Wirkung zu entfalten streben.

So führt der religiöse Instinkt zunächst zu einer Formbereicherung aller bildhaften Bestandteile. Die Gebärde nimmt einfach-großen, oft riesigen Ausdruck an, sie bezeichnet einen Standpunkt des Sehens, von dem aus nur die großen, einfachen Bewegungen sichtbar sind. Alles Leben, das unfähig ist, sich in einer großen, einfachen

Gebärde auszusprechen, wird als unwürdig erkannt. Was aber groß und sichtbar bleibt, mit neuer Liebe umgriffen und in die Gemeinschaft der «Dinge» eingereiht. Auch der Vergleich wächst ins Einfach-Große, zieht die elementaren Erscheinungen heran und wählt gleichsam den kürzesten Weg. Eine Vereinfachung des ganzen Stils findet statt, er wird auf die großen Hauptlinien gebracht, er erhält hymnische Wucht und Tiefe.

Vor allem werden dieser Grunderschütterung die ersten Ansätze einer neuen Bewegung, eines Rhythmus geboren. Die früher angewandten Stilmittel finden sich zunächst auch, verlieren sich aber gegen den vierten Zyklus hin und verschwinden schließlich ganz. In dem Augenblick, wo die bewegende Kraft der erschütterten Seele wie ein Strom heranschießt, werden alle übrigen Mittel, Regsamkeit und plätscherndes Gefälle zu erzeugen, überflüssig. In einer über die einzelnen Wendungen und Sätze hinausreichenden Bewegung, die eine große, einheitliche Richtung in das Spiel der Einzelwellen bringt und von der die früher das Gedicht organisierenden Stilmittel gleichsam getragen werden, besteht die Struktur der neuen Rhythmik. So bringt im «Requiem an Clara Westhoff» die Einleitung das Thema leise flutend herangetragen, wie gewisse Introduktionen Beethovenscher Sonaten, dieses entfaltet sich in drei großen, vollausladenden

Schwingungen, jedesmal in anderer harmonischer und taktischer Grundfärbung und wird schließlich von dem ebenfalls dreifach gegliederten Finale langsam davongetragen, das auf den Anfang zurückgreifend das Gedicht kreisförmig schließt.

Rhythmus und Pathos im letzten Zyklus des Buches atmen eine milde ruhige Klarheit, sind aber im ganzen noch unbestimmt, wie die kaum sichtbaren Atmungen eines windlosen Meeres. Im «Requiem» erfahren sie eine möglichste Steigerung durch ein alles andere zeitweilig aufsaugendes Erlebnis. Aber dieses als vereinzeltes Ereignis ist nicht umfänglich genug, der dichterischen Psyche über alle singulären Erschütterungen hinaus eine Gesamtbewegung zu verleihen. Dazu bedarf es allgemeiner Erlebnisse, die täglich neue Spannungen und Zufuhren erfahren und so im großen richtunggebend wirken. Rilke findet sie an der Worpsweder Landschaft und Malerei und am Werke und der Persönlichkeit des französischen Bildhauers Rodin.

FÜNFTES KAPITEL: MONOGRAPHIEN.

DIE Landschaft, mit welcher der Dichter durch seinen Aufenthalt in der Malerkolonie Worpswede in nächste Berührung gekommen war, wird das erste grundlegende Erlebnis, das die Totalität seines Wesens trifft. Diesem Erlebnis gibt die Monographie über «Worpswede» einen innerhalb des Rilkeschen Gesamtwerkes fast neuen Ausdruck. Was das Buch von den üblichen Künstlermonographien unterscheidet, ist im Gegensatz zu der sachlichen Behandlung einer wissenschaftlichen (oder nichtwissenschaftlichen) Kunstbetrachtung sein dichterischer Charakter. Vielleicht könnte man «Worpswede» als die erste religiöse Dichtung Rilkes bezeichnen, als den ersten Ausdruck einer ganz den innersten Bezirken der Seele zugehöri-

gen Erlebnisgewalt allgemeinen und dauernden Charakters.

Rilke erzählt eigentlich furchtbar selten von der Kunst der Worpsweder Maler Mackensen, Modersohn, Overbeck, Vogler und am Ende, oder von Kunst überhaupt, sondern vielmehr fast auf allen Seiten des Buches von der Natur. Werk und Schöpfer sind ihm Anlaß, von der Wirklichkeit zu sprechen, von Morgen und Abenden, Stürmen und Wolken, Bäumen und Ebenen und von den Menschen, die im Zirkel dieser einfachen Erscheinungen stehn und selbst dabei einfach geworden sind. Darum erzählt er mit der Liebe eines Bruders von den ganz persönlichen Schicksalen der Maler, die ihm gleichfalls zu so einfachen Maßen gewachsen sind, von ihren Wegen und Fahrten, voller Ehrfurcht und mit leiser, klingender Stimme, als von einem Wirklichen, Einfachen und Großen. Alle Erscheinungen sind in die Natur eingegangen, diese selbst aber ergreift und bewegt ihn in seltsam neuer Weise. Und zwar ist es die Wesenhaftigkeit und Wirklichkeit, die Ganzheit und der vollständige Zusammenhang aller natürlichen Erscheinungen, die ihn auf einmal wie eine ungeahnte Ueberraschung treffen. Bis dahin hatte Rilke die Natur gleichsam in eine Fülle einzelner Gebärden aufgeteilt, die ihn als Ausdruck eines unbewegten, ganz in sich ruhenden Seins, in der Einzelhaftigkeit ihrer

typischen Existenz interessierten. Nun wird ihm die Natur zu einem bewegten Organismus, werden die Gebärden Ausstrahlungen eines lebendigen Wesens, dessen ungeheurer Körper von einem Blutkreislauf gespeist wird.

Dieser ungeheure Organismus aber stellt gleichzeitig einen höchsten Seinszustand dar, er ist von einem Willen gleichmäßig durchströmt, sein Leben ganz auszubreiten, die ewig schaffenden Grundkräfte der Welt aufzunehmen und zu tragen. In jeder Blume, die ihren Kelch zutraulich dem Morgen aufschließt, in jedem Baum, der sich in bebendem Vertrauen der formenden Gewalt des Sturmes hingibt, sieht der Dichter diesen eigentümlichen Willen, jene Kraft, die «dienend durch die Dinge geht», mit der Gesamtheit ihrer Existenz zu empfangen. Diese «Dienende Kraft» aber ist Gott selbst.

Der Dichter erfährt an der Natur einen gleichen inneren Prozeß wie am Kinde oder am Armen nur in unendlicher Potenz. Er sieht in ihr einen religiösen Typus. Aber während die anderen Typen Kindheit, Armut, Tod nur in der Raumlosigkeit des ethischen Gedankens, nur als religiöse Normen ihre abstrakte Existenz führten, ist dieser monumentale Typus gleichzeitig höchste Wirklichkeit. Und darum ergreift er ihn mit der unendlichen und unerschöpflichen Vorbildlichkeit seiner universalen Realität in einer bis dahin un-

möglichen Weise und führt seinem Sein eine Stärke der Erschütterung zu, von der der Dichter vorher nur die leisesten Ansätze verspürt hatte.

Aus der Tiefe dieses zentralen Erlebnisses aber steigt gleichsam, wie ein Gegenwirbel dem ersten Wirbel folgt, ein zweites Erlebnis empor, das am Künstler und aller Kunst. Alle Erscheinungen sind für den Dichter dadurch groß und vorbildlich, daß sie an der «dienenden Kraft, die durch die Dinge geht», beteiligt sind. Und so wächst für den Dichter über alle prometheische Gestaltungskraft des Künstlers, über seinen die Wirklichkeit bändigenden und unterjochenden Schöpferwillen seine dienende Demut, sein reinigendes Priestertum herauf. Der Künstler, der die rankenden Triebe aller Zufälligkeiten von den Erscheinungen abschneidet, der die Dinge ganz einig in sich selbst macht und ihnen die großen, einfachen Gebärden des Seins gibt, indem er zu jedem einzelnen sagt: «Sei du!» wird ihm zum zweiten ganz wirklichen religiösen Typus.

Man muß sich darüber klar sein, daß beide Erlebnisse, an der Natur sowohl wie an der Kunst, im Grunde keine ästhetischen, sondern ethisch-religiöse Phänomene sind. Nicht die sinnliche Blüte der Natur, sondern vielmehr die Süße und Köstlichkeit des verborgenen Fruchtkerns, nicht der eigentliche Bezirk der Kunst, wo nur Können und Vollendung gilt, sondern die

weite Sphäre aller menschlich-ethischen Bemühungen überhaupt geben dem Dichter jene vorher durch keine Anstrengung zu erwerbende Grunderschütterung. Aber einerlei, ob der Prozeß ein ethischer oder ästhetischer ist, die Kunst des Dichters erfährt durch diesen neuen Nährboden eine Steigerung ihres Wachstums, die Blüten und Früchte treibt, wie sie die ersten kargen Stauden und Gewächse niemals gekannt haben.

«Worpswede» ist Vorbereitung und Auftakt zu der großen Hymne auf Rodin, die mit dem ersten Wort die Schwingen ihres Gesanges anhebt und sie mit dem letzten rauschend niedergleiten läßt. In Rodin offenbart sich Rilke eine Erscheinung, die ihn gewaltsam hineinreißt mitten in ihren Herzpunkt, und der schwebende Taumel dieses Sturzes in eine schier unendliche Tiefe schwingt im Bekenntnis des Dichters, wie die ekstatische Seligkeit in einem mystischen Gebet. Der Eindruck dieser Erscheinung ist so überwältigend, daß es nur zwei Möglichkeiten gibt: Flucht oder völlige, überlegungslose Hingabe. Und im jähen Schrecken über dieses unerwartete Schicksal wird ein Neues, Starkes, Unbegrenztes geboren: Liebe.

Es ist vor allem die Persönlichkeit des Schöpfers, das gewaltige Maß an Liebe, aus dem dies Werk entstieg, was so elementare Wirkungen ausstrahlt. In «Worpswede» war das Erlebnis am reinigenden

Priestertum des Künstlers doch nur eine Gefolgserscheinung des zentralen Erlebnisses an der Natur gewesen. Im jahrelangen persönlichen Umgang mit Rodin dagegen nimmt diese Erschütterung durch das ethische Menschentum des künstlerischen Schöpfers letzte Dimensionen an. Rodin wird für Rilke die großartigste Niederkunft seines Gottes auf Erden, er wird ihm zum Gleichnis jener Verleugnung des eigenen Ich, das sich selbst unterdrückt, um den «Dingen» zum Leben zu verhelfen, er wird ihm zum Typus der höchsten religiösen Hingabe um der Inbrunst der Arbeit willen. Er erlebt ihn, wie man ein Schicksal erlebt, und schreibt sein hymnisches Gedicht, um dieses Erlebnis zu dauernder Schwingung zu machen, um die Möglichkeit zu haben, sich immer wieder in den Namenlosen zu stürzen, er vergöttlicht ihn im Taumel seiner Beichte, ebenso namenlos frivol wie namenlos heilig und inbrünstig.

Doch ist es noch etwas Größeres und Umfassenderes, was dieses Werk nicht nur als Meilenstein des Rilkeschen Weges erscheinen läßt, sondern ihm die Bedeutung eines hochaufgerichteten Wegweisers gibt, dem folgend die Straße eine eigentümliche und markante Wendung in andere Gebiete nimmt. Rilke hatte bisher die einzelne Erscheinung nur soweit akzeptiert, als sich in ihr eine über ihr persönliches Wesen

hinausragende symbolische Bedeutung aussprach, als sie zum Typus eines allgemeinen Seinszustandes gewachsen war. Daß danebenhin oder darüberhinaus noch im einzelnen höchste Möglichkeiten vorhanden waren, die ganz im individuellen Wesen des Dinges begründet lagen, dafür hatte er nicht Auge und Sinn gehabt. Nun kommt Rodin (so wie Rilke ihn erlebt) und wirft gleichsam auf die Oberfläche eines Dinges sein ganzes Schicksal, pflanzt es dort auf, wehend wie eine Fahne und sichtbar für den Suchenden, indem er es zum Träger aller Erlebnisse, aller bedeutungsvollen Stunden macht, indem er die großen und starken Lebenskräfte offenbart, die daran teilhaben. Wie Wind und Regen, Tag und Nacht, Wärme und Kühle am Naturobjekt, so formen sie am Individuum und ihre Spuren legen sich als sichtbare Wirkungen auf seinen Leib. Dadurch erhält die Erscheinung etwas Ueberpersönliches, eine ewige Gültigkeit, die aber gerade in seinem individuellen Charakter, in seinem So- und Nichtanderssein begründet liegt.

Diese neue Bedeutung der Erscheinung geht dem Dichter am Werke des großen Bildners auf. Er stellt eigentlich niemals Rodin oder seine Kunst dar, er spricht auch niemals von einzelnen Dingen, sondern immer von ihrem Schicksal, von dem letzten Ringe, der sich um alles Leben legt. Er stellt eine neue Innerlichkeit zu sehen

und Lebendiges zu ergreifen überhaupt dar. Diese Innerlichkeit aber ist nur mittelbar mit Werk und Persönlichkeit Rodins verknüpft. Sie ist des Dichters eigene Schöpfung. In dem Augenblick, wo die zentrale Erlebnisgewalt die bis dahin ruhende oder nur leicht bewegte Seele ergreift, zerstört sie die dünne Atmosphäre aller abstrakten Spekulationen und leitet sie vom Allgemeinen zum Einzelnen, Bestimmten, Wirklichen. Bis dahin hatte des Dichters Scheitel freilich die Wolken berührt, aber seine Füße waren der Erde entfremdet worden. Seine Gebilde hatten nicht den Hauch wirklichen Lebens, ihre Gebärden waren gleichsam erstarrte Traumgesten, für die es niemals Wirkliches gab. Nun aber, indem sich seine Erschütterung aus der Höhe abstrakter Betrachtungen in die Fülle der Welt wirft, werden die Gebärden eines ganz von innen erlebten Wesens zum Träger seiner ganzen Fülle von Leben und Leid. Schauen wird zur Hingabe, Interesse zur Liebe, Aufzeichnung zur Prophetie. —

Das Erlebnis an der Natur als einer großartigen Wirklichkeit voller Einheit und Einfachheit und gleichzeitig als eines ungeheuren religiösen Typus ist die formbildende Kraft des Buches über Worpswede. Das «Buch der Bilder» hatte Ansätze eines vergrößernden, vereinfachenden und bewegten Stils geprägt, aber dieser Stil war doch im ganzen Ausdruck einer Distanz. Der neue

Stil wird Ausdruck einer Einheit zwischen Darstellendem und Dargestelltem. Indem jede Einzelerscheinung den majestätischen Eindruck des Ganzen hervorruft, taucht sie gleichsam unter in der Grunderschütterung am Gesamten, verschwindet jede feste Form und jeder Umriß im Strom des lyrischen Ausbruchs. Künstler und Werk gehen unter in der beredten Gewalt des neuen Pathos, dieses aber hat die Wucht und Einfachheit des vorigen Stils bereits im Blute.

Alle Bilder und Vergleiche sind der Natur entnommen, stellen Naturvorgänge dar, die in Unruhe und Aufruhr sind, und geben so der im «Buch der Bilder» instinktiv erstrebten Vereinfachung eine feste Organisation, die wegbewußt und zielvoll ist. Und wie früher dem Dichter aus der Natur das unbewegte Sein als Symbol der eigenen Unbewegtheit entgegentrat, sieht er jetzt in der Bewegtheit der Natur nichts als das Abbild seiner eigenen Erschütterung.

Eine stärkere ethische Intensität unterscheidet «Rodin» von «Worpswede». Indem Kunst die Inbrunst der Gottbefreiung geworden ist, wird das künstlerische Gebilde Ausdruck schaffenden Lebens, das ist Gottes. Es gibt nur noch Gott in Mensch und Ding und er läßt sich nicht darstellen, sondern nur in religiöser Ergriffenheit verkünden. Alle Formen tauchen unter in dieser Grunderschütterung durch Gott. Das eigentlich

Künstlerische im Werke Rodins wird in wenigen, karg verstreuten Sätzen angedeutet, dagegen werden die individuelle Wirklichkeit der Kunstobjekte als Ausdruck schöpferischer Grundkräfte und die Inbrunst des großen Arbeitenden die beiden Pole, um die der Strom der hymnischen Entladung wogt. Bild und Vergleich werden zu Gefäßen der neuen Bewegung und nehmen riesige Ausdehnung an. Die Naturvorgänge genügen nicht mehr, die einfachsten größten Formen des Lebens, Tag und Nacht, Volk, König, Stadt, Jahrhundert und Jahrtausend, Homer und Christus, Schicksal und Gott bilden die notwendigen Inhalte und Beziehungen. Die Welt wird in ganz großen, einfachen Formen wiedergegeben, hinter denen Rodin und sein Werk fast verschwinden.

Mit diesem Erlebnis wird für Rilke die Kunst — so starke Steigerungen sie auch in ihrem rein ästhetischen Charakter erfährt — zu einer ethischen Angelegenheit, die dienende Kraft Gottes in den Erscheinungen sichtbar zu machen, zu einer Verpflichtung, mehr noch, zu einem Bedürfnis. Der Rhythmus der künstlerischen Schöpfung wird gleichsam ein ethischer, er soll neue Lebensgehalte und damit ein neues Weltverhältnis überhaupt fruchtbar machen. Eine monumentale Bilderlyrik entsteht, die scheinbar objektiv und scheinbar in sich selbst beruhend die letzte Ausbreitung der dichterischen Psyche über die Welt

bezeichnet, und ähnlich dem Zarathustra Nietzsches und doch wieder ganz anders der Zeit ihr mahnendes «Verwandle Dich» entgegenschleudert. Bevor diese neue Kunst sich konstituiert, rundet sich der zweite der konzentrischen Kreise, in denen sich Rilkes Dichtung, immer größere Weltmassen in sich begreifend, ausbreitet, durch das abschließende Glied des «Stundenbuches».

SECHSTES KAPITEL: DAS STUNDENBUCH.

RILKE gibt in diesem Buche keine neue Phase seiner Entwicklung, keine neue Wegstrecke, sondern vielmehr einen Höhen- und Ausblickspunkt auf zurückgelegtes Land. Und wie des rastenden Wanderers Blick still prüfend zurückfliegt über Meilen und Tagereisen mit der richtenden Frage: «Was hast du heute geschafft?», so werden in diesen drei Büchern gleichsam die geistig zurückgelegten Tagereisen überschaut, die steilen Meilen auf der mühsamen Wanderschaft zu Gott. Damit gibt das Stundenbuch eine Zusammenfassung aller früher bereits angeschlagenen Themen, ihre Gruppierung um den Mittelpunkt des Rilkeschen Lebens, um Gott. Gleich die erste Seite verkündet das Gesamtthema: «Ich kreise um Gott, um den uralten Turm.»

Wer ist Rilkes Gott? Vielleicht hat jede wissenschaftliche Betrachtung sich diese Frage zum Angelpunkt zu machen, um den sich alle übrigen Probleme drehen. Denn durch dieses Gotteserlebnis trennt sich Rilke von allen modernen Lyrikern, von Stefan George, dessen Herrgefühl bei aller ethischen Spannung keinen geistigen Mittelpunkt der Welt außerhalb der Sphäre des schöpferischen Ich anerkennt, von Hofmannstal, der überhaupt nur ein künstlerisch-sinnliches Erleben kennt, von Dehmel, dessen Lyrik im Grunde ganz auf erotischer Grundlage aufliegt, oder endlich von Verhaeren, dessen Pantheismus einem großartigen Vitalismus gleichzusetzen ist. Was für Hofmannstal die Kunst, für George die geistige Herrschermacht, für Dehmel die Liebe und für Verhaeren die Kultur bedeutet, das ist Gott für Rilke: das Zentralerlebnis seines Lebens, von dem alle übrigen Erlebnisinhalte ihre eigenartige und bestimmte Organisation erfahren haben.

Dieser Gott aber ist ihm im letzten Grunde kein Wesen und kein Wert, sondern ein Bild, ein Gleichnis, vielleicht der höchste Typus aller Typen. Die entscheidende Frage, ob die Form der isolierten Persönlichkeit, die das Leben für und in sich selbst verlebt, im Sinne Goethes und der Renaissance, oder ob nicht vielmehr die unserem passiven Wesen viel gemäßere Form jener «unpersönlichen» Existenz, die aus der Ab-

geschlossenheit herausstrebt und ihr geistiges Dasein in Verbrüderung mit anderen Geistern leben will, notwendig sei, war von Rilke entschieden für das Letztere beantwortet worden. Ja, er hatte, von den Seligkeiten der letzten Erschütterungen ergriffen, diese Verbrüderung in einem pantheistischen Rausch auf die ganze belebte Welt ausgedehnt. Niemand vielleicht von den deutschen Dichtern unserer Tage hat dies Gefühl der Unpersönlichkeit, dies Bewußtsein, Geschöpf zu sein, wo Geister früherer Jahrhunderte sich stolz und fast herrisch als Schöpfer gefühlt hatten, niemand hat es vielleicht tiefer und schmerzlicher empfunden als Rilke. Aber niemand war gleichzeitig von Anfang an von der Berechtigung und Notwendigkeit dieser selben Grundartung nicht nur des Einzelnen sondern einer ganzen Zeit durchdrungen, sofern sie sich nicht zu törichten Wünschen und Forderungen verstieg, sondern sich ihrem passiven Charakter gemäß in Demut und Hingabe zu entfalten suchte. Die innerste Substanz seines Wesens schien ihm gut, und wenn er in der Folge seines Werkes hehre Vorbilder aufzurichten begann, an denen die Zeit sich stärken und gesund sehen sollte, wie das Volk Israel an der ehernen Schlange, so war es nur diese innerste, gute Substanz, die er für die Gesamtheit fruchtbar zu machen suchte, indem er sie hoch und weit herausstellte. Ihr erfand er in unermüdlicher Arbeit

Symbole, die großen Typen der «Geschichten» und des «Buches der Bilder», alles was ihm aus Gegenwart und Vergangenheit mit großen inneren Gebärden entgegenkam, ward ihm Ausdruck und Bestätigung seiner eigenen gut und fruchtbar gefühlten Substanz. Kunst und Natur nahmen die Ausdrucksformen der eigenen Demut an, und vor allem erschien ihm die künstlerische Persönlichkeit, die in frommer, rastloser Arbeit Gebilde um Gebilde formt, als die gewaltigste Verkörperung und Vollendung jenes Seins, das er völlig identisch und gleichwertig in sich trug.

Da ging der Dichter kühn und Großes wagend daran, die letzte und gebietendste Bestätigung seiner Grundbeschaffenheit zu suchen. Dieser Kern, den er reif und schwellend in sich trug, war nicht nur gut und auf dem Wege zu Gott, er war selbst ein Teil von Gott, er war göttlich. Gott selbst wurde ihm nach der Natur und nach der Kunst zum letzten Typus, er wurde ihm der Inbegriff aller Hingabe an die Welt, die absolute Lauterkeit des Dienstes und der Demut. Wie Dostojewsky gesagt hat: «Wenn es keinen ewigen Gott gibt, so gibt es überhaupt keine Tugend, und dann braucht man sie auch gar nicht,» so ist auch für Rilke Gott die notwendige Gewißheit, die unumgängliche Bestätigung einer reinsten Lebensausbreitung durch Hingabe und Demut des Dienstes, ohne welche diese Hingabe sinnlos wird.

Er erfährt diese Erschütterung durch Gott, wie er die Erschütterung durch die Natur oder die menschliche Liebeskraft erfahren hat, und er schreibt ihr seine dritte und größte Hymne, das Stundenbuch, nicht in einem Zug, wie den «Rodin» und «Worpswede», sondern langsam, fast bedächtig, immer wieder die Feder behutsam ansetzend, aber sein Gesang entfaltet die Schwingen zu immer größeren Flügen, schwillt wie eine Orgel immer gewaltiger an, bis er das ganze Haus erfüllt und erbeben macht.

Im ersten Gesang, «Vom mönchischen Leben» herrscht die Einsamkeit religiöser Zwiesprache, ist die «Stunde» der «Leise Dialog mit der Ewigkeit». In unaufhörlichen Bildern umkreist der Dichter den Namenlosen, der sich nur umschreiben läßt, gleichsam als wollte er sich ihn durch jedes Bild inniger ins Blut führen. Der zweite Gesang «Von der Pilgerschaft» schließt die Welt in den Rahmen seines Gebetes ein und das verleiht ihm eine gewisse visionäre Wucht. Der dritte endlich, der schönste des ganzen Buches, besingt zwei der großen Themen des Rilkeschen Seins, die Armut und den Tod. Mit dem Thema der großen Städte beginnend schwingt er sich mit den Strophen vom Tod zu einer Höhenlinie empor, wo die stärkste Spannung herrscht, stürzt dann jäh in den Anfangspunkt hinab, um, einen zweiten Anlauf nehmend, in den Gesängen von den Armen

auf gleiche Höhe zu führen und mit einem weithin sichtbaren Zielpunkt (Gesang an den heiligen Franziskus von Assisi) abzuschließen.

In allen dreien ist ein Streben nach Zusammenfassung und einfachster Formulierung der bestimmenden Lebensinhalte klar ausgeprägt. Rilke will durch diese Vereinfachung aller Lebensformen die Möglichkeit einer neuen religiösen Haltung überhaupt schaffen. Eine Gemeinsamkeit der inneren Lebensführung an Stelle unendlicher Zersplitterung ist das Ziel seiner religiösen Spannkraft. Das Gesamtleben soll wie eine Kathedrale sein, an deren Bau Millionen Hände arbeiten und deren architektonische Idee Gott selbst ist. Sein ganzes Empfinden ist auf die verloren gegangene Zusammenhängigkeit, auf die stete Verbindung jedes einzelnen Gliedes mit dem geistigen Gesamtkörper gerichtet. Dieses religiöse Gefühl aber ist im Grunde ganz einfach und strebt darum nach Vereinfachung in allen Lebensformen. Und das soll keinen kulturellen Rückschritt bedeuten zugunsten einer anfänglichen Primitivität, sondern nur eine neue Fruchtbarmachung des abgetragenen Kulturbodens, eine neue Verbindung mit den ursprünglichen Kräften alles Lebens, eine gemeinsame Basis für die letzten und spitzesten Gipfel einer zerklüfteten und übersteilen Kultur. Rilke geht auch hier mit dem großen Bundesgenossen Dostojewsky Hand in Hand. Auch Dostojewsky

strebte nach einem neuen Zusammenhang des Lebens, auch Dostojewsky glaubte, daß dieser Zusammenhang nur von der Gemeinsamkeit eines neuen Gottbewußtseins her entstehen könne. Dieser religiöse Mittelpunkt war ihm gleichsam der Zentralgedanke, den jede große, schöpferische Zeit gehabt hat, und nach dem jede große Zeit streben müsse.

In den Jahren 1899 bis 1903 entstanden, trägt das Stundenbuch den Charakter dreier Stilepochen. Der erste Gesang hat die Eigentümlichkeiten des Buches «Mir zur Feier». Der zweite fällt stilistisch etwa mit der Form des «Buches der Bilder» zusammen. Der dritte ist im ganzen Gepräge dem Hymnus auf Rodin am innigsten verwandt. So gibt das Buch gleichzeitig eine Zusammenstellung der Formentwicklung von der Periode an, wo die Kunst Rilkes begann, fruchtbar und bedeutend zu werden.

Die erste Erschütterung durch das Gotteserlebnis schafft sich einen Ausdruck des Unbewegten und überhaupt Unbeweglichen, nimmt von einem Wortkörper Besitz, dem gleichsam jede Regsamkeit in den Gelenken fehlt. Nur dem gedanklichen Gehalt nach sind die einzelnen Gedichte miteinander verknüpft, ihrer formalen Ausdehnung nach liegen sie nebeneinander wie Steine verschiedenster Form und Färbung. Sie bilden nicht mehr einen rhythmischen Zusammenhang als die

Gedichte des Buches «Mir zur Feier» tun würden, wenn man sie in ähnlicher Weise durch den Druck zusammenkoppelte.

Aber auch im einzelnen ist nirgends ein Maß von Bewegung zu spüren, die den sinnlichen Wortleib mit der nährenden und beschwingenden Kraft des Blutkreislaufes durchströmte. Wie in «Mir zur Feier» treten auch hier wieder Allitteration, Reim und Metrum als Melodie schaffende Stilmittel in Funktion. Ein markantes Beispiel vokalisch allitterierender Versbildung ist folgende Strophe:

«Nur der Frühling Gottes war dort, nur sein
[Sohn, das Wort
Vollendete sich, es wendete sich
Alle Kraft zu dem strahlenden Knaben.
Alle kamen mit Gaben zu ihm.
Alle sangen wie Cherubim
Seinen Preis.»

Bild und Vergleich aber machen geradezu die formale Architektur des Einzelgedichtes aus, indem sie sich mosaikartig zusammensetzen.

Indem aber Bild und Vergleich gleichsam zu konstituierenden Stilelementen werden, ergibt sich eine Notwendigkeit, diese Formen auf ihren spezifisch anschauungsmäßigen Wert zu untersuchen. Und da zeigt es sich, daß dem Willen, die metaphorischen Formen soweit durchzubilden, daß alles Gedankliche ohne Rest in eine klar durch die Anschauung zu erfassende Vorstellung aufginge, ein gleich mächtiger Gegenwille gegenüber

steht, diese Formen gerade in der Verschwommenheit ihrer nur gefühlsmäßig zu erfassenden Existenz beharren zu lassen. Ich führe zwei Beispiele an. Einmal heißt es:

«Und manchmal bin ich wie der Baum,
Der reif und rauschend über einem Grabe
Den Traum erfüllt, den der vergangne Knabe,
(Um den sich seine warmen Wurzeln drängen)
Verlor in Traurigkeiten und Gesängen.»

Hier ist offenbar das Eigentümliche des Zusammenhanges durch die metaphorische Wendung nicht zum Ausdruck gekommen. Die Beziehung zwischen dem rauschenden Baum und dem toten Knaben existiert nur den letzten Verschwommenheiten des Gefühls. Und ein andermal heißt es:

«Man fühlt den Wind von einem großen Blatt,
Das Gott und du und ich beschrieben hat,
Und das sich hoch in fremden Händen dreht.
Man fühlt den Glanz von einer neuen Seite,
Auf der noch alles werden kann.
Die stillen Kräfte prüfen ihre Breite
Und sehn einander dunkel an.»

Die anschauliche Vorstellung des Buches verblaßt mit der fünften Zeile und wird durch die Schlußzeilen, die gar keine Beziehung mehr zu ihr haben, völlig aufgelöst.

Durch ein Zurücktreten des Bildlichen, durch ein Hervortreten des Rhythmisch-Bewegten wird der zweite Gesang vor dem ersten gekennzeichnet. Als Gesamtarchitektur angesehen hat er freilich noch keine Bewegung, die alle Einzelgedichte gleichmäßig durchströmte, aber die Erschütterung

ist doch so stark, dem Einzelgedicht für sich eine rhythmische Bewegung zu erteilen, die das Maß an innerer Spannung und Erregung auswirkt. Bild und Vergleich werden stark, etwa auf ein Drittel reduziert, doch herrschen sie immer noch so stark vor, daß man sie als Bestandteile der Diktion ansehen muß. Auch hier ist der gleiche Wille mächtig, das Bild gleichsam zu einer Maske zu machen, aus der der dunkle Glanz des Gedankens nur matt und eben noch sichtbar hindurchleuchtet. Ein markantestes Beispiel ist folgende Stelle:

«Du bist die Zukunft, großes Morgenrot
Ueber den Ebenen der Ewigkeit,
Du bist der Hahnschrei nach der Nacht der Zeit
Der Tau, die Morgenmette und die Maid,
Der fremde Mann, die Mutter und der Tod.»

Man kann hier den allmählichen Erschlaffungsprozeß der Neigung zu metaphorischem Ausdruck stufenweise verfolgen. Morgenrot, Hahnschrei, Tau und Morgenmette, alle verkünden in ihrer Weise den Abbruch der Nacht, den Anbruch des neuen Tages. Damit sollen Abbruch der Zeit und Anbruch der Ewigkeit gekennzeichnet werden. Dieser Prozeß ist im ersten Bild noch in reiner Bildlichkeit dargestellt, im zweiten ist diese anschauliche Existenz nicht so stark, es hat nur symbolischen Wert, vollends ist dies der Fall bei den Gleichnissen Tau und Morgenmette, während

die letzten Worte gar keinen direkten Zusammenhang mit der Grundanschauung haben.

Neues Pathos und neuer Rhythmus bezeichneten den Fortschritt im Stil des «Buches der Bilder», sie bezeichnen in gleicher Weise den Ertrag des Buches «Von der Pilgerschaft». Und wie «Rodin» die letzte Erfüllung dieses neuen Stils ist, so auch der dritte Gesang des Stundenbuches «Von der Armut und vom Tode». Er ist ganz architektonisch im Sinne eines Gesamtrhythmus angelegt, indem sich die einzelnen Gedichte wie Zeilen eines Gedichtes zusammenschließen, zu einem großen Gesang, der seine ganz bestimmte Bewegung, seinen Herzpunkt und seinen Blutkreislauf hat wie ein leibliches Gebilde. Dieser Rhythmus aber bedeutet die Auswirkung einer über das Momentane hinausreichenden Spannung, einer dauernden Erschütterung, die fähig ist, einen ganzen Zyklus architektonisch zu gliedern. Es sei mir vergönnt, die — meinem Empfinden nach — schönste Stelle des ganzen Buches als Zeugnis für alle aufzurichten. Rilke spricht von den großen Städten und singt:

«Da blühen Jungfraun auf zum Unbekannten
Und sehnen sich nach ihrer Kindheit Ruh,
Das aber ist nicht da, wofür sie brannten,
Und zitternd schließen sie sich wieder zu,
Und haben in verhüllten Hinterzimmern
Die Tage der enttäuschten Mutterschaft,
Der langen Nächte willenloses Wimmern
Und kalte Jahre ohne Kampf und Kraft,

Und ganz im Dunkeln stehn die Sterbebetten
Und langsam sehnen sie sich dazu hin.
Und sterben lange, sterben wie in Ketten
Und gehen aus wie eine Bettlerin.»

Das neue Pathos ist in diesem Buche am reinsten und reichsten. Die Welt wird nur noch in ganz großen, erhabenen Formen ausgesprochen. So wenn es im Vergleich heißt:

«Da leben Menschen, leben schlecht und schwer,
In tiefen Zimmern, bange von Gebärde,
Geängsteter denn eine Erstlingsherde.»

Oder im Bilde:

«Und ihre Stimme kommt von ferneher
Und ist vor Sonnenaufgang aufgebrochen,
Und war in großen Wäldern, geht seit Wochen,
Und hat im Schlaf mit Daniel gesprochen,
Und hat das Meer gesehen und sagt vom Meer.»

Wie wirken hier die großen Akzente, Wälder, Daniel, Meer. Es macht sich unabhängig von Bild und Vergleich in Sätzen von schlichtester Größe und einfachster Gewalt sichtbar. —

Das Stundenbuch ist in jedem Sinne abschließend. Es ist ungleich stärker in seinem rundenden Charakter als vorher «Mir zur Feier» oder nachher die «Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge». Kultur und Typen werden noch einmal in grandioser Weise zusammengefaßt und zu einer Einheit zusammengeschmolzen, die ihren Mittelpunkt in Gott hat. Dieser Gott, der in diesem Werke zum letzten Male in der Einheit seiner gedank-

lichen Idee ergriffen wurde, wird in der nun folgenden Kunst in der unendlichen Vielfachheit seiner Selbstoffenbarung aufgesucht und mit neuem Griffel gezeichnet.

DRITTES BUCH.

DIE INDIVIDUELLEN GLEICHNISSE.

SIEBENTES KAPITEL: NEUE LYRIK.

DURCH die erziehende Schule des Rodinschen Werkes hindurchgegangen gewinnt Rilke nun der einzelnen Erscheinung als solcher Sinn und Bedeutung ab. Nicht mehr allgemeine Zustände sieht er in ihr verkörpert, sie macht ihm gerade durch ihren individuellen Charakter den großen Zusammenhang alles Lebendigen sichtbar. Dieser Zusammenhang aber ist nichts anderes als die ewig dienende Liebe Gottes, die Demut der schaffenden Kräfte, die niemals sinnlos zerstören, sondern immer neues, vorbildliches Leben schaffen. Die Atmosphäre erfährt ihre letzte Vergeistigung, sie wird die Ausstrahlung der göttlichen Liebeskräfte aus den sakral bewegten Gebärden der Dinge. Alle Erscheinungen, denen vorbildliche Größe eignet, werden zu einer Bühne, auf der sich das große

Schauspiel des Lebens in seiner Totalität abspielt. Und wie der Zuschauer, der vor der bewegten Bühne sitzt, diese Welt des Spiels und der Verwandlung für Augenblicke zitternd in seinen Busen hinübernimmt und fast zersprengend als eigne Ausgeburt in sich trägt, so erfährt der ganz hingegebene Dichter den tragischen Prozeß der Reinigung vor allen großen Welterscheinungen, jenen dionysischen Rausch, der seine Seele fast gewaltsam über die ganze Welt hinausreißt. Alle Formen, die irgendwie stärker als die gewöhnlichen Dinge den Zusammenhang der lebendigen Kräfte sichtbar machen, gewinnen eine neue Bedeutung. Und indem der Dichter die großen Lebensmöglichkeiten durchlebt, die das Einzelne geradeso und nicht anders hervorgebracht haben, erlebt er das Wesen jedes Einzelnen ganz von Innen her.

Die historische Gestalt ist eine solche über die Maße des gewöhnlichen Lebens hinausgewachsene, sie hat durch die Geschichte eine ganz bestimmte, eigenartige Prägung erfahren, viel Schicksal ist um sie angehäuft. Die griechisch-historische Welt steigt in einzelnen großen Repräsentanten auf und erscheint in neuem Licht. Intensiver und großartiger aber noch ist die Prägung, die die mythische Gestalt der Testamente erfahren hat. Mit unerhörter Darstellungswucht werden die ewig menschlichen Prozesse aus den alten biblischen Stoffen entwickelt. «Abisag» gibt

den erschütternden Kontrast zwischen aufblühendem und abwelkendem Leben, zwischen denen niemals Gemeinsamkeit sein kann, in «David, der vor Saul singt» tritt die Ungeduld des erwachenden Lebens in gleich grellen Gegensatz mit dem Welken des absterbenden Seins, «Josuas Landtag» stellt den ganz großen Menschen hin, der Gott selbst in seinen Willen gezwungen hat, der «Oelbaumgarten» zeichnet den Menschen, der seinen Gott verloren hat in der Stunde, da er für ihn zeugen soll, der «verlorene Sohn» spiegelt den Prozeß, den der Mensch erfährt, wenn er mit der abgetanen Kindheit aus dem Kreis der liebgewordenen Dinge ins Ungewisse hinaustritt, und «Pieta» drückt das ewige Mysterium erotisch-religiöser Hingabe aus. Rilke hat mit diesen großen mythischen und religiösen Gedichten eine eigenartige Form der modernen Ballade geschaffen, die nicht eigentlich ein Geschehen darstellen, sondern vielmehr die geistige Luft einer bedeutenden Situation durch die Zeilen hindurchschwingen läßt. Indem in diesen Gedichten die mythische Gestalt in ihrer Beziehung zu den letzten Formen des Daseins ergriffen wird, stellen diese Balladen ganz große Weltpunkte dar, das Aufeinanderprallen geistiger Mächte, sittlicher Gegensätze.

In gleichem Sinne wirken die großen Gebilde der Kunst, die Kathedralen mit ihren Portalen,

Fensterrosen und Skulpturen, die in der einfachen Geschlossenheit ihrer Formen das gewöhnliche Alltagstreiben überragend wie Zeichen und Gleichnisse aufgerichtet sind. Von der Kunst aber gelangt der Dichter zu der Natur, zu Blumen und Tieren, und gibt sich an sie hin mit einer Innerlichkeit des Gefühls, die sich mit allem Leben verbrüdert weiß, seine Freude und seine Schönheit und die tiefen Rhythmen seines Leides in sich hineinnimmt. Der «Panther», das schönste Gedicht von allen, bringt die Atmosphäre von Einöde, Trostlosigkeit und Leere, den Inbegriff aller Gefangenschaft mit einer Innerlichkeit und Leidenschaft zum Ausdruck, wie sie Rilkes Kunst vorher niemals gekannt hat. Das Gedicht stehe hier:

Sein Blick ist vom Vorübergehn der Stäbe
So müd geworden, daß er nichts mehr hält,
Ihm ist, als ob es tausend Stäbe gäbe
Und hinter tausend Stäben keine Welt.

Der weiche Gang geschmeidig starker Schritte,
Der sich im allerkleinsten Kreise dreht,
Ist wie ein Tanz von Kraft um eine Mitte,
In der betäubt ein großer Wille steht.

Nur manchmal schiebt der Vorhang der Pupille
Sich lautlos auf. — Dann geht ein Bild hinein,
Geht durch der Glieder angespannte Stille —
Und hört im Herzen auf zu sein.

Und so baut der Dichter die einzelne Erscheinung mit einer unerhörten Kraft auf, zeichnet er diese Dinge, die «nur sich enthalten», gelangt er zu einer Weite der Anschauung, welche die Dinge

aus ihren Formen drängt und riesig macht. Wenn er die Einsamkeit einer kleinen Nordseeinsel darstellt, so wird dies kleine Eiland zum Gestade der Einsamkeit schlechthin, zu einem monumentalen Symbol. Und wenn er Hetärengräber mit buntem Tand und Zierrat bis ins Einzelste beschreibt, so wächst aus dieser Detailschilderung das Bild eines Lebens, das die größten Möglichkeiten lebendigen Seins berührt, voll gleicher monumentaler Wucht herauf. Alle diese Formen rühren an die letzten Zusammenhänge des Lebens, sie sind Gleichnisse, an denen sich der ergriffene Dichter steigert.

Im stärksten Maße typisch für die neue Anschauungsweise ist das Gedicht «die Rosenschale». In den Gebärden und Haltungen der Rosen sieht der Dichter reine Formen höchster Zustände, in der unbegrenzten Vielfältigkeit des stets wandelbaren Objekts die Endlosigkeit der geistig-seelischen Welt überhaupt. Fast alle übrigen Gedichte enthalten die «Rosenschale» keimhaft in sich.

Der Gegensatz zum «Buch der Bilder» wird gerade an der «Rosenschale» am stärksten klar. Dort wurde die Erscheinung dadurch, daß sie ihres individuellen Charakters entkleidet wurde, daß sie zum Träger allgemeiner Gesten wurde, fähig, Ausdruck eines typischen Lebensinhaltes zu sein. Ihr sinnliches Sein ging förmlich auf

im dunstigen Gebilde der abstrakten Spekulation. Sie existierte nur dadurch, daß ihr eigentliches Leben vernichtet wurde. Die Allgemeinheit eines höheren Seins war etwas, das sich mit der rein sinnlichen Lebendigkeit eines Dinges nicht vertrug, sie konnte nur über den Trümmern der vernichteten Sinnlichkeit erstehn. In den «Neuen Gedichten» gibt es einen derartigen Zwiespalt zwischen Sinnlichkeit und Idee nicht. Im einzelnen der sinnlichen Existenz ist das Produkt der allgemeinen Seinskräfte vorhanden, es gibt überhaupt nicht mehr ein abstraktes Allgemeines der Idee, sondern nur Erlebnisse am Dasein Gottes, denn dieser ist das Allgemeine, durch das Erlebnis an seinem schöpferischen Ausdruck, wie man auch ein Erlebnis an einem Künstler nur in Form eines Erlebens seines Werkes haben kann. Die Weltbetrachtung des Dichters ist durchaus einheitlich geworden, sie hat den gefährlichen Dualismus, der zwischen Form und Gehalt unterscheidet und das Leben unfruchtbar zerlegt, ohne zu einer neuen Einheit der Teile zu gelangen, überwunden.

In «Orpheus, Eurydike, Hermes» und «Alkestis» wird erreicht, was sich in den biblischen Gedichten nicht bis zu letzter Verwirklichung bringen ließ. Gegensätze, zwischen denen die gesamte geistige Welt eingespannt ist, werden wie Horizontale und Vertikale in einem Bilde gegeneinandergesetzt:

der unrastvolle, begehrende, stets unvollendete und der ganz religiöse Mensch, dessen Hingabe zur Welthingabe, dessen Insichberuhn zur Vollendung gediehen ist. Alkestis, die große Liebende stirbt für Admet, den lebenshungrigen, denn im Tode wird der Liebe und des Lebens Erfüllung erreicht, jenes Insichberuhn der Kräfte zu einem durch keine Bedürfnisse gestörten Gleichgewicht. Was aber Alkestis durch den Tod erlangt, das ist Eurydike, die gestorbene, schon: «Sie war schon aufgelöst wie langes Haar und hingegeben wie gefallener Regen und ausgeteilt wie hundertfacher Vorrat. Sie war schon Wurzel.» Sie ist als nährender Bestandteil in den Kosmos eingegangen, darum kann sie keine Gemeinschaft mit dem frühen Geliebten mehr haben.

Rilke hat damit einen Höhepunkt seiner Kunst erreicht, der sich nicht mehr überschreiten läßt, darum bringt «Der Neuen Gedichte Anderer Teil» im wesentlichen eine Stofferweiterung und nicht mehr. Vielleicht hört man den Aufruhr, den die Erscheinung im Dichter hervorruft, noch stärker heraus. Weil aber die Intuition stärker und elementarer wird, erscheint das Objekt, ein größeres Maß von Leben in sich einziehend, reicher und bewegter. Wiederum wird die mythische Gestalt Träger des neuen Erlebens, die Höhe von «Orpheus» und «Alkestis» wird fast wieder erreicht

in den Balladen «Absaloms Abfall» und «Esther»; mythisch wird nun auch der Arme, der vom Leben Verbrauchte in seiner tiefen Mittellosigkeit, der Irre, der Bettler, die Riesenzahl der aus der Kultur ausgestoßenen Formen. Gerade an ihnen hat das Leben mit besonderem Eifer geformt, und wenn seine Hand auch hart und schonungslos gewesen ist, die Zeichen seiner Arbeiterschaft sind den Seiten des Menschenbüchleins eingeschrieben mit strahlenden Lettern. Darum sieht der Dichter geradezu seine religiöse Verpflichtung darin, zu all diesen Dingen zu sagen: Sei du! die alten, längst bekannten Objekte noch einmal durchzugehen, um ihnen gerecht zu werden. Und da er sie zum zweiten Male sieht, erscheinen sie ihm nur noch im Zirkel ihres großen Zusammenhangs, jedes Objekt ist ihm durch tausend Beziehungen mit der Unendlichkeit verknüpft, in jedem Leben ist irgendwie die ganze Welt.

Noch einmal werden ein paar ganz große Typen gezeichnet, der Fremde, der Leser, der Einsame, der Junggeselle. Rilke hat diese Gestalten aus den Beziehungen der Zeit losgelöst, sie sind stark und weit genug geworden, die ewigen Lebensprozesse zu tragen, wie die Gestalten des alten Testaments, sie sind mythisch geworden. Und schließlich ist es die letzte Konsequenz der Rilkeschen Lyrik, daß ihr alle Dinge, selbst die unscheinbarsten erreichbar werden,

der Hund, der «nicht ausgestoßen und nicht eingereiht» zwischen den Welten, zwischen Sein und Zeit steht, ein Käferstein, der die unendliche Weite des Raumes und damit ein Stück Ewigkeit auf sich trägt, der Ball, der wie ein kleines Schicksal für die Spielenden ist, «sie ordnend wie zu einer Tanzfigur». Diese Gedichte bezeichnen die letzte Ausbreitung des Dichters über die Welt. —

Schon rein äußerlich unterscheiden sich die «Neuen Gedichte» vom «Buch der Bilder» und von «Mir zur Feier» durch den Wechsel und die Verschiedenartigkeit der Metren. Rilke hatte bis dahin im Grunde nur ein einziges Versmaß gehabt, auf das er immer wieder zurückkam, den fünffüßigen Jambus mit seiner weitausgedehnten, wenig spannungsfähigen Länge. Dieses Versmaß, das etwas von der Eintönigkeit einer staubigen Landstraße um die Mittagszeit hat, war seinem unbewegten Gefühl völlig adäquat gewesen. Aber zwischen den «Neuen Gedichten» und dem «Buch der Bilder» liegen die großen Erlebnisse, die ihm ganz neue Erschütterungen und Bewegungen zugeführt haben, und diese haben sich in neue Rhythmen umgesetzt.

Die Struktur dieser Verse ist von einer ganz bestimmten Gesetzmäßigkeit in ihrer Bewegung wie schon vorher in den Versen des dritten Stundenbuches. Dort war es die Gesamterregung

gewesen, die auch dem Einzelnen Antrieb und Schwung gegeben hatte, und sich selbst in jedem Einzelnen auswirkte, hier hat das einzelne Gedicht von sich aus die Organität des sinnlichen Baus. Man fühlt die Notwendigkeit von Ansatz, Höhe und Zielpunkt, indem man gezwungen wird, die Bewegung gleichsam mit eigenem Leibe mitzumachen. Man fühlt die zentrale Lebensmitte in diesen Gedichten, von der aus die Bewegung der Sprache getrieben und dirigiert wird wie im körperlichen Organismus der Blutkreislauf vom Herzen.

Eine ganz bestimmte Neigung zur Dreistrophigkeit ist fast allen Gedichten eigentümlich, meist schon durch den Druck von außen erkenntlich. Diese Einfachheit der Dreiteilung ermöglicht eine klare, übersichtliche Gliederung, ist aber noch in anderem Sinne bestimmend für diese Gedichte. Die meisten von ihnen haben nämlich die gleiche Aufeinanderfolge von Tonhöhe und Tonfall, das gleiche rhythmische Gefälle. Die gemeinsame Struktur ist etwa folgende. Die ersten Zeilen wirken durchaus einleitend, dann folgt eine zweite Versgruppe, die in immer stärkerer Spannung und Steigerung zur dritten führt, in der gleichsam die stärkste Temperatur herrscht. Wie in der Musik die Dominante Hinführung und Vorbereitung zur Tonika bedeutet als zu dem eigentlich zu sagenden, so wirkt fast in jedem dieser Gedichte

die zweite Versgruppe dominantenhaft, die dritte als Tonika, während die erste gleichsam die Rolle einer Unterdominante spielt. Selten kommt es vor, daß die Dominante am Anfang, seltener noch, daß die Tonika am Anfang steht (wie etwa im «Verlorenen Sohn»). Die Gedichte sind sich in dieser Aufeinanderfolge von Einleitung, Vorbereitung und Aussage meist gleich, ja, diese Gleichheit erstreckt sich bis auf den sprachlich-grammatikalischen Bau, indem die Dominante als Nebensatz meist mit «als» oder «doch als», die Tonika mit «da» eingeleitet wird.

Aber so stark rhythmisch und bewegt die neue Sprache geworden ist, so ist sie doch gleichzeitig in ihrer Struktur von einem eigentümlich gedanklichen Charakter. Das Gedicht ist meist von einem Hauptgedanken beherrscht, der wie ein musikalisches Thema paraphrasiert wird. Ich mache dies klar an dem Gedicht: «Der verlorene Sohn». Thema ist: «Nun fortzugehn von alledem Verworrnen, das unser ist und uns doch nicht gehört». Mit der fünften Zeile folgt die erste Dominante: «Von allem diesen . . . .», mit der 15. Zeile die zweite Dominante: «Und dann doch fortzugehn», schließlich die erste Unterdominante: «und fortzugehn: wohin?» und die zweite: «und fortzugehn: warum?» Diese Art des gedanklichen Umkreisens eines gegebenen Themas ist aber notwendig bedingt durch die Anschauungsart des

Dichters, der in den Dingen nicht nur individuelle Gegenstände sieht, sondern vor allem die Beziehungen dieser Gegenstände zu den letzten Prozessen und Formen des Daseins als treibende Erlebnisse erfährt.

Gedanklich erscheint dieser Stil noch von einem anderen Gesichtspunkte aus. Die Sprache hat im ganzen in diesem Buche eine merkwürdige Entbildlichung erfahren, Rilke wählt mit Vorliebe solche Termini, die keine starke gefühlsmäßige Atmosphäre haben, die hart, klar und nüchtern und nur dem Zwecke der Gedankenübermittlung gehorsam den geistigen Inhalt ausdrücken und alles, was nicht zweckentsprechend ist, unterdrücken. Er spricht z. B. den Körper der Gazelle beschreibend von dem «elfenbeinernen Gestell» der Beine, das sich in «leichten Gleichgewichten bewegt», er spricht von den Gebärden der Rosen, die von «so kleinem Ausschlagswinkel» sind, daß sie «unsichtbar blieben, gingen ihre Strahlen nicht auseinander in das Weltall» und er spricht im «Orpheus» von dem Zurückschaun, das die «Zersetzung des ganzen Werkes ist, das erst vollbracht wird». Hier sind Worte mit Bewußtsein gewählt, mit denen wir die Vorstellung eines mechanischen Gegenstandes oder Vorganges verbinden, die uns, zu lebendigen Wesen in Beziehung gebracht, fremde und tote Bestandteile hineinzutragen scheinen. Und doch hat auch

diese wissenschaftlich anmutende Terminologie ihre Notwendigkeit in der Grundanschauung des Dichters. Weil die allgemeinen Seinsformen nicht mehr im allgemeinen der Idee gesucht, sondern im einzelnen des konkreten Seins gesehen werden, kommt es vor allen anderen Dingen darauf an, diese Einzelheiten in ihrer ganz individuellen Beschaffenheit zum Ausdruck zu bringen. Jedes gefühlsmäßige Anschaun verzerrt und verschleiert den Gegenstand, nur dem nüchternen, kühlen und unparteiischen Blick erschließt sich die Wahrheit der Formen und Gebärden. Darum diese fast hart anmutende Sachlichkeit im terminologischen Ausdruck, die noch von einer verwandten Neigung zu äußerster Einfachheit und Kürze unterstützt wird. So wenn Rilke ein Gedicht beginnt:

«Der König saß und sann den leeren Tag
Getaner Taten, ungefühlter Lüste»

und dasselbe Gedicht schließt mit den Worten:

«Und suchte sich in seinem letzten Blut.»

Die früher so viel gebrauchte Metapher wird mit großer Sparsamkeit verwendet, wo sie aber gesetzt wird, ist sie in der Veranschaulichung innerer Spannungen und Zustände von denkbarster Prägnanz. Ich will nur an zwei Stellen im «Orpheus» erinneren, die durch Metaphern einmal die fast tierische Ungeduld, die heißhungrige

Gier des Mannes, den qualvollen Weg zu beendigen, veranschaulichen, wo es von seinem Gehen heißt: «Ohne zu kauen fraß sein Schritt den Weg in großen Bissen» und zum anderen mal das tiefe, fruchtbare Insichberuhn der Frau, die stille Demut ihrer dienenden Kraft, wo es nach drei vergleichenden Vorversen von wundervoller dominantischer Wirkung heißt: «Sie war schon Wurzel». Aber nicht nur inneren Zuständen, auch rein sinnlichen Gegenständen weiß der Dichter nun durch ganz starke metaphorische Prägungen ein bestimmtes und nachhaltiges, eigentümlich bewegtes Leben zu geben. In dem Gedicht «Der Turm» beschreibt er zum Schluß die Aussicht von der Höhe auf das klein erscheinende Land und schildert dann den Weg mit folgenden Worten: «Und kleine Tage . . ., durch die die Brücken springen wie die Hunde, dem hellen Wege immer auf der Spur, den unbeholfene Häuser manchmal nur verbergen, bis er ganz im Hintergrunde beruhigt geht (!) durch Buschwerk und Natur».

Im übrigen dienen die Metaphern vor allen Dingen dem Ausdruck entweder starker Bewegung oder vollständiger Ruhe zur Veranschaulichung. So beschränkt sich der «Orpheus» darauf, Orpheus und Eurydike in starken Kontrastfarben gegeneinander zu setzen, in Orpheus die Unrast der Bewegung (vgl. die Metaphern: «fraß sein Schritt den Weg», «indes der Blick ihm wie ein

Hund vorauslief . . .»), in Eurydike die Ruhe des göttlichen Seins (vgl. die Metaphern: «Frucht», «junge Blume», «langes Haar», «gefallener Regen», «hundertfacher Vorrat», «Wurzel») darzustellen, während Hermes durchaus nebensächlich wirkt. Aehnlich, nicht ganz so stark in «Alkestis». Die Bewegung soll aber in diesen beiden Gedichten sowohl wie überhaupt niemals als Thema, sondern als kontrastierendes Nebenthema wirken. Das eigentliche Hauptthema fast aller Gedichte ist die religiöse Bedeutung des völligen Seins. Als grammatikalisch-sprachliches Symbol dieser fast beständig ergriffenen Zuständlichkeit im Objekt erscheint in starker Häufung das Partizipium Präsentis (oder Perfekti, dieses weniger als Ausdruck der Vollendung). Wo diese Partizipialbildung nicht angängig ist, wird eine Infinitivbildung mit «das» gesetzt, die ebenfalls partizipiale Funktion hat. So wenn es heißt: «Und legte seine Stirne voller Staub tief in das Staubigsein der heißen Hände» oder «So griffen einstmals aus dem Dunkelsein der Kathedralen große Fensterrosen ein Herz und rissen es in Gott hinein» (in diesen beiden Beispielen der einfache Infinitiv ersetzt durch Zusammenfügung eines Adjektivs mit «sein») oder «so lang der Hals das Haupt ins Horchen hält».

Der «Andere Teil der Neuen Gedichte» verhält sich zum ersten etwa wie «Rodin» zu «Worps-

wede», er trägt alle Merkmale des vorher charakterisierten Stils in letzter Ausreife in sich, er geht über den ersten Band hinaus durch die stärkere Intensität seines Pathos. Eine fast neu erscheinende Sprache wird geboren mit neuen Ausdrucksformen und Klängen, ein Wortschatz herangezüchtet, der fähig ist, das Individuellste mit stärkster Prägsamkeit zu beschreiben. Es ist fast, als sähe Rilke seine Freude in dieser Beschreibung des möglichst Individuellen dabei in sich ganz Mannigfaltigen, als feiere er den Rausch der Einzelerscheinung und ihre Bewältigung durch die Sprache. Eine neue Sinnlichkeit und Weltfreude scheint über den Dichter gekommen zu sein, er gestaltet am Ende nicht mehr allein um der religiösen Vorbildlichkeit willen, sondern weil ihm jedes Ding heilig und lieb geworden ist, und um der Souveränität seiner Sprache willen, die er mit jedem Gedichte größer und unendlicher empfindet.

Darum ist der Stil in diesem Werke auch am sachlichsten, der Dichter ist ganz verschwunden hinter der Erscheinung, die ihr eigenes Leben mit einer ganz neuen Intensität lebt, seine Lyrik ist objektiv geworden. Was im Buche «Mir zur Feier» in ersten leisen Ansätzen und später im «Buch der Bilder» mit aller Bestimmtheit und Bewußtheit, jedoch vergebens angestrebt wurde, das ist in diesem Werke neuer Lyrik, das in seiner Substanz der Lyrik Goethes diametral

entgegengesetzt ihr doch an Wert von allen dichterischen Zeitprodukten neben den schönsten Früchten der Hofmannstalschen Frühlyrik und einigen auserwählten Gedichtbänden Stefan Georges am stärksten nahe kommt, zur Vollendung geworden. Die menschliche Seele hat über ihre vergänglichen, individuellen Einzelaffekte hinaus zu einem Weltgreifen im allgemeinsten und weitesten Sinne gestrebt und diesem Streben und seiner Verwirklichung in klaren, eindeutigen Gebilden Ausdruck gegeben. Das Weltbild, das ihrem schöpferischen Willen entsprungen ist, hat sich losgelöst von ihr, aber es spiegelt in all seinen Formen den universalen Geist wieder, dem es sein Dasein verdankt. Und wie der Dichter in der Natur nur den Ausdruck der dienenden Liebe und Demut Gottes sah, so sind es Liebe und Demut, welche die nährenden Bestandteile seiner eigenen, innerlich erschauten und weit herausgehobenen Welt bilden und als innere Atmosphäre ihren Erscheinungen entstrahlen.

Neun Jahre nach dem ersten Erscheinen des Buches «Mir zur Feier» gibt Rilke unter dem Titel «Die Frühen Gedichte» eine zweite Auflage seiner Gedichte heraus, die durch Aufnahme einer «Szene am Meer: Die weiße Fürstin» bereichert, durch viele Stiländerungen im einzelnen dadurch interessanter geworden ist, daß der frühesten Lyrik die charakteristischen Symptome

der spätesten aufgeprägt werden. Das Bedürfnis, das frühe Werk durch neue Blutzuführung in Zusammenhang mit dem neuen Leben zu bringen, führt teilweise zu einer völligen Umkleidung, auf die ich im einzelnen nicht näher eingehen will. Die Allitteration verschwindet, weil die Erschütterung von sich aus fähig geworden ist, den Versen melodische Bewegung zu leihen, die Sprache wird wie in den letzten Büchern zu entbildlichen gesucht, nicht nur in einzelnen Prägungen, sondern in ganzen Strophen überhaupt, an die Stelle der bilderreichen Sprache des Frühwerkes tritt jener wissenschaftlich anmutende Ausdruck der «Neuen Gedichte» mit seiner rein sachlichen, zweckentsprechenden Terminologie. Daneben werden alte, unreife Gedichte ausgemerzt, neue hinzugefügt, vor allem jene «Szene am Meer», vielleicht auch die Ueberarbeitung eines älteren Werkes, eine lyrisch-dramatische Ballade, die eine glückliche Einheit der dargestellten Welt erreicht, indem Tod und Leben in die Schale eines Augenblickes zusammenfließen. —

Der Tod einer geliebten Freundin drückt dem Dichter den Griffel zur Totenklage in die Hand, er schreibt das zweite «Requiem», eine Dichtung, in der alle Elemente der Rilkeschen Religiosität vereint und vertieft niedergelegt sind. Wie in «Orpheus» und «Alkestis» der Mythos, so tritt ihm hier die nächste Wirklichkeit als Gleichnis

seiner religiösen Weltidee entgegen, diese Idee aber ist der ewige Zwiespalt der unendlichen Hingegebenheit mit der Begierde, die beansprucht und zerstört. Das Weib, das sich ganz hingebend, ganz besitzlos gemacht hat, wird vom Manne, dem Besitzer, dem Pocher auf sein Recht, dem Irreligiösen zur Geburt gezwungen, d. h. aus seinem ruhenden Sein herausgerissen zu einem Sein, «wo Säfte wollen», es zerbricht an diesem Urzwiespalt.

Das gleiche Thema, das in «Orpheus» und «Alkestis» von einer gewissen Allgemeinheit der ideellen Anschauung aus, die geistigen Endpole der Welt aneinanderbiegt, tritt hier auf, gerüstet mit der schweren Erfahrung des wirklichsten und nächsten Lebens. Und dieses Maß von allernächster Wirklichkeit, diese dadurch bedingte Reinheit und Stärke der Erschütterung, gibt dem «Requiem» eine wahrhaft pathetische Wucht über alle andern religiösen Gedichte Rilkes hinaus. Was er im «Orpheus» prophetisch verkündete:

«Die Sogeliebte, daß aus einer Leier
Mehr Klage kam als je aus Klagefrauen;
Daß eine Welt aus Klage ward, in der
Alles noch einmal da war: Wald und Tal
Und Weg und Ortschaft, Feld und Fluß und Tier
Und daß um diese Klagewelt ganz so
Wie um die andre Erde eine Sonne
Und ein gestirnter stiller Himmel ging,
Ein Klagehimmel mit entstellten Sternen:
Diese So-geliebte.»

Diese Klagewelt hat er mit dem «Requiem» geschaffen. Die Welt ist ganz ein- und aufgegangen

in die bewegte Grundstimmung der Seele, neugeboren mit neuen Farben und Formen. Rilke hat mit diesem Werk sein reifstes und größtes lyrisches Gedicht geschrieben.

Die Liebe ist der eine große Weg zu Gott, und ihn geht das Weib, und er ist kürzer und steiler. Die Kunst ist der andere und ihn geht der Mann und er ist länger und mühsamer. Das letzte «Requiem» ist an den Künstler gerichtet, der die Form seines Lebens eigenmächtig zerschlug um eines besseren Besitzergreifens willen, dem aber über die irre Verzweiflung des Menschen hinaus die Demut seiner großen Kunst hinauswuchs, sein Geschick versöhnend.

Im «Requiem» ist die Summe von Einzelfaktoren der «Neuen Gedichte» gleichsam auf den großen Generalnenner gebracht. Das Bild zweier Liebenden wird aufgerichtet, aber nicht mehr wie im «Orpheus» und «Alkestis» indem der symbolische Wert aus der naiven Sinnlichkeit des alten Mythos heraussprungt und diesen erst zu überwinden hat, sondern indem an Stelle der balladesken Darstellung die Aussage tritt, die keines Gewandes mehr bedarf, die ihren Kern nackt und rein herausstellt.

Stärker noch tritt der gedankliche Charakter dieses Werkes im einzelnen der Stilbildungen hervor. Der Entbildlichungsprozeß der Sprache hat die letzte Stufe erreicht; das soll nicht sagen,

daß bildliche Elemente völlig aus ihr verschwunden wären, aber diese werden meistens entweder in ihrer anschaulichen Funktion durch unmittelbar folgende gedankliche Auslegungen und Erklärungen illusorisch gemacht wie etwa in folgendem, sehr eklatantem Beispiel:

«Und so wie Früchte sahst du auch die Frauen
Und so die Kinder, so von Innen her
Getrieben in die Formen ihres Daseins.»

oder noch offenkundiger in folgendem:

«Und sahst dich selbst zuletzt wie eine Frucht,
Nahmst dich heraus aus deinen Kleidern, trugst
Dich vor den Spiegel, ließest dich hinein
Bis auf dein Schauen; das blieb groß davor
Und sagte nicht: das bin ich; nein: dies ist.»

In diesen Zeilen ist der Zustand des ruhenden, völligen Seins, das nichts beansprucht als zu sein, durch ein Gleichnis erschöpfend ausgedrückt. Es folgt aber noch eine dreizeilige Erklärung dieses Gleichnisses:

«So ohne Neugier war zuletzt dein Schaun
Und so besitzlos, von so wahrer Armut,
Daß es dich selbst nicht mehr begehrte: heilig.»

Oder die metaphorische Wendung ist häufig gleichsam in sich selbst entbildlicht worden, sie wirkt fast als gedankliche, nichtanschauliche Funktion. Ein Beispiel:

«Deiner Tränen Kraft und Andrang
Hast du verwandelt in dein reifes Anschaun
Und warst dabei, jeglichen Saft in dir
So umzusetzen in ein starkes Dasein,
Das steigt und kreist im Gleichgewicht und blindlings.»

Der Akzent liegt in dieser Schlußmetapher auf dem Abstraktum «Gleichgewicht», das sich in uns mit der gedanklichen Vorstellung assoziiert, daß da, wo Gleichgewicht ist, Harmonie der Kräfte ist, Ausgeglichenheit und Frieden. Die anschauliche Vorstellung des Steigens und Kreisens aber kann diesen Hauptgedanken in keiner Weise bereichern, eher noch kompliziert sie ihn.

Das dieser Neigung zur Entbildlichung, zur rein gedanklichen Ausdrucksförmigkeit der Sprache parallel laufende Streben, den Ausdruck so kurz und bündig wie möglich zu gestalten, führt in diesem Werke zu denkbar einfachsten Formulierungen (man vergleiche gleich die Anfangszeilen), die in ihrer Kargheit den geistigen Gehalt mit bewundernswerter Schlichtheit künden, und so dem religiösen Weltgefühl des Dichters klaren und eindeutigen Ausdruck leihen.

ACHTES KAPITEL: DIE AUFZEICHNUNGEN.

AUS dem Bedürfnis nach letzter religiöser Erkenntnis sind die letzten großen Gedichte Rilkes entstanden, aus dem gleichen Bedürfnis erwächst sein umfassendstes, monumentalstes Werk «Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge». Was in den reifsten dieser letzten Gedichte, im ‹Orpheus›, «Alkestis» und im «Requiem», im einzelnen verwirklicht wurde, wird in diesem Werke in der Vollständigkeit des Zusammenhanges getan und so ein Weltbild aufgerichtet, das, die letzten Beziehungen und Prozesse des geistigen Seins in sich begreifend, von einem bekannten Schriftsteller nicht zu Unrecht ein Evangelium genannt wurde.

Keime und Ansätze zum Malte-Evangelium finden sich schon früh bei Rilke. Aber solange

das religiöse Gefühl sich nicht vollständig in der Seele des Evangelisten ausgebreitet hat, wird der letzte und reifste Ausdruck religiösen Bewußtseins, der weit genug ist, die ganze Welt zu umgreifen, ausbleiben müssen. Rilke hat in den «Geschichten vom lieben Gott» noch nicht den Mut zur letzten Folgerung, daher hat er nur die Gebärde des versteckten und fast schüchternen Hinweises, dieses ecce vita, das etwas von der primitiven Hilflosigkeit eines mittelalterlichen Heiligenbildes hat; und im Stundenbuch hat er sich in innigster Einversenkung in Gott so ganz von der Welt losgelöst, daß seine Stimme bekennend und preisend nur noch ins Grenzenlose, nicht mehr zu uns herübertönt. Erst in den «Aufzeichnungen» wirkt sich sein religiöses Bewußtsein ganz fruchtbar und spontan aus, und so wird dieses Buch zu einer Rekapitulierung des gesamten Lebens, eine Einsicht in seine Breite und Tiefe, seine Ausdehnung und seinen Gehalt. Von den ersten Aengsten und Träumen der Kindheit an bis zur letzten Ausgipfelung seines religiösen Gefühls erlebt der Dichter noch einmal sein ganzes Leben, als ein Neugeformter, Andersgesinnter tritt er der Gesamtheit dieses Daseins gegenüber, sichtend und wertend, die einzelnen Summanden der Zeit in die große Summe der Ewigkeit umsetzend. Alle Gehalte werden vor das Forum des religiösen Bewußtseins gestellt, «Zeit»

und «Sein» streng und wahllos voneinander geschieden, um die großen Formen des Lebens sichtbar und vorbildlich herauszustellen.

In dem Maße wie das religiöse Bewußtsein die ganze Welt umgriff, alles begreifend und liebend, war die Perspektive in Erlebnismöglichkeiten gegeben, die den Menschen entweder sprengen, oder universellen Geistes machen mußten. Denn hier ging es nicht um einzelne Dinge, hier galt es, die ganze Schwere der Welt auf sich zu nehmen, alle Aengste und Schauer zu durchwandern, alle Qualen und Leiden, Erwartungen und Enttäuschungen, mit jedem Dinge mitzuschwingen. Wer aber das Leben aller leben will, muß sich zum «Eindruck machen, der stets verwandelt wird,» muß sich aus der Welt der lieben, gewohnten Dinge herausreißen. In dem Augenblick, wo die einzelne Erscheinung eine neue, über sie hinausreichende Wirklichkeit sichtbar macht, stirbt ihre alte Bedeutung ab. Damit zerreißt der Zusammenhang mit den Menschen überhaupt, denn dieser besteht ja in der Uebereinstimmung der Anschauungsformen. Aber der Mensch ist an die geistige Gemeinsamkeit gebunden, die selbstgeschaffene Einsamkeit muß ihm zum Martyrium werden.

Und das ist das Zweite und Größere, dieses Martyrium als notwendig zu begreifen, es zu lieben, denn das Leiden darum ist noch ein persönliches, kein allgemeines, kein Welterleiden.

Es gilt nicht nur, die alten Bedeutungen zu leugnen, sondern auch die neuen zu bekräftigen, sein Leben von ihnen abhängig zu machen. «Es kommt mir vor, als wäre das das Entscheidende, ob einer es über sich bringt, sich zu dem Aussätzigen zu legen, und ihn zu wärmen mit der Herzwärme der Liebesnächte. Das kann nicht anders als gut ausgehen.» Es ist die «Aufgabe, in diesem Schrecklichen, scheinbar nur Widerwärtigen das Seiende zu sehen, das unter allem Seienden gilt. Auswahl und Ablehnung gibt es nicht.» Indem diese Krise des selbstgewählten Martyriums durch die Liebe überwunden wird, findet die Durchläuterung zur höchsten Lebensform statt, die an allem Leben teilnimmt, die grenzenlos ist, wie die göttliche Liebe selbst.

Dieser Durchläuterungsprozeß ist das gemeinsame Hauptthema beider Bände des Evangeliums, daneben aber läuft als dominantischer Seitensatz das Erleben des eigenen Seins von den primitivsten Anfängen an. Auch das eigene Leben hat eine neue Bedeutung erhalten, denn auch an ihm haben die bildenden Grundkräfte alles Seins geformt. Darum muß es auch noch einmal auf sich genommen, geistig durchlebt und durchlitten werden. Die Geschichte eines Knaben und jungen Menschen wird aufgezeichnet, die in ihrer geistigen Struktur ein ewiges Loslösen aus dem Zusammenhange der überlieferten Lebensformen bedeutet.

Eine tiefe Einsicht aber steigt aus diesem doppelten Ringen hervor: Die Erkenntnis der Gesetzmäßigkeit und Gerechtigkeit des Lebens, die schon in die ersten Anfänge der Kindheit die leitenden Normen des Daseins überhaupt gepflanzt hat.

Wie sich im dritten Gesang des Stundenbuches die ganz nach Innen gerichtete religiöse Grundempfindung des Dichters gleichsam nach Außen in die Welt wirft, in dem Gebet für die Armen und um einen neuen Tod, so bricht im zweiten Bande der Aufzeichnungen das ganz nach Innen gerichtete religiöse Bewußtsein gleichfalls nach Außen durch: Norm und Gleichnis werdend. Was der Dichter in sich als Wirklichkeit erlebt hat, wird für die Welt als Forderung aufgerichtet, Rilke sucht nach Gleichnissen, die seinen religiösen Prozeß im Bilde wiederholen, und findet sie in zahlreichen Formen.

Wiederum wird die geschichtliche Anekdote Sinnbild dieses Vorganges. Grischa Otrepjef, der falsche Zar, hat die Kraft der Verwandlung nicht stark genug besessen, er braucht die Bestätigung seiner Mutter; aber im Tode sind «Wille und Macht in ihm, alles zu sein». Und Karl der Kühne war so ganz in sich zusammengenommen, daß er sich fürchtete vor der gedrängten Fülle unzerteilten Lebens.

Rilke benutzt diese und andere historische Anekdoten wie er in den «Neuen Gedichten»

Testament und Mythos benutzt, als bildliche Ausdrucksformen letzter religiöser Möglichkeiten und Inhalte. Diese Inhalte aber können sich auch in ganz frei geschaffenen Symbolen aussprechen. Die Geschichte von Nikolay Kusmitsch, dem Zeit und Raum zu völlig neuen Bedeutungsinhalten werden, stellt wiederum den Prozeß der Absonderung von alten Gebräuchen und Gewohnheiten dar, und gipfelt in der Erkenntnis, daß jede Bewegung eine Zersplitterung bedeutet, daß das Insichberuhen Sinn und Aufgabe sei. Diese Gestalt des ganz in sich ruhenden Menschen, der einsam und unberührt inmitten des «Gehudels» der Welt steht, niemandem gegenüber als Gott, wächst sich dann zu dem eigentümlichen Symbol des Heiligen aus. Dem Heiligen zur Seite aber steht die große Liebende. «Von Anfang an hat sie sich im ganzen so ausgebreitet, als wäre sie nach ihrem Tode. Ueberall hat sie sich ganz weit ins Sein hineingelegt, zugehörig dazu. Und was ihr geschah, das war ewig in der Natur. Dort erkannte sie sich und löste sich beinahe schmerzhaft heraus, erriet sich mühsam zurück wie aus Ueberlieferungen, beschwor sich wie einen Geist und hielt sich aus.»

Beharrende Hingabe und grenzenlose Liebe sind die großen Vereinfachungen der Lebenskomplizierungen. Nur in beharrender Hingabe und grenzenloser Liebe kann die Demut des reinen

Dienstes ausgetragen werden, die das Leben bereichert, statt es gedankenlos abzunutzen. Hingabe und Liebe sind die Symbole göttlicher Urkraft auf Erden. Aus der verwirrenden Fülle des Lebens springt die Form dieser ewigen Urkraft heraus und der Dichter hat sie zu künden. Das Einspannen des Lebens aber in die beiden großen Wesenszeichen eines unendlichen Gehaltes drängt das menschliche Streben aus seiner zahlreichen Verästelung in eine große Richtung, ermöglicht ein unzerteiltes Grundgefühl, das sich voll innerlicher Tätigkeit in die Welt werfen kann. Der Heilige und die Liebende leben das Leben, «das nur ein paar Dinge von uns nicht angemessener Größe hat.» —

Der Trieb nach gleichnisartigem Ausdruck führt Rilke immer wieder auf die stets umkreisten Symbole von den Liebenden zurück, in denen Demut und Hingabe am elementarsten ist. Wie Alkestis und Eurydike und die Freundin des zweiten Requiems wird nun Sappho zu solcher Liebenden, wie vorher Bettina und zuerst in vager Ahnung Abelone[1]. Und schließlich — (damit wird das Malteevangelium beschlossen) wird der verlorene Sohn zum Träger der großen Liebe, die sich in die Welt wirft und am Ende unberührbar ist.

[1] Auch Magdalena in dem zuletzt erschienenen Uebersetzungstraktat «Die Liebe der Magdalena» ist ihm (nur abstrakter und viel ideeller gleichsam den Gedanken der Kirche verkörpernd), Symbol der Liebenden.

Dieser Sohn geht den Weg vom Geliebten zum Liebenden. Die Liebe seiner Familie, die ihn verbraucht und aussaugt, wird ihm unerträglich, er geht fort. Aber immer findet er unter den Menschen nur verzehrende Liebe, die beansprucht, und er wendet sich von der Welt ab und zu Gott, um der erwärmenden, hingebenden Liebe teilhaftig zu werden. Doch ist diese Liebe zu Gott noch ein Fordern, keine Hingabe; er entsagt ihr und beginnt langsam und mühevoll die Demut der Hingabe, die ihn reich und unberührbar macht. Er kehrt zurück, er wird wieder geliebt, aber nun vermag diese Liebe nichts mehr über ihn. «Er war jetzt furchtbar schwer zu lieben und er fühlte, daß nur Einer dazu imstande sei, der aber wollte noch nicht.»

Rilke zeichnet in diesem Gleichnis noch einmal mit stärkster Konzentrität den Prozeß seiner religiösen Umsetzung, das Grundthema der Aufzeichnungen im letzten Bilde wiederholend. Es ist seltsam, wie stark in ihm der Trieb ist, immer wieder Einsicht zu tun, immer wieder Rückschau zu halten, begreifend und vereinfachend, bis sein Leben in einem klaren und tiefen Gleichnis vor ihm liegt. —

Man kann die Aufzeichnungen Rilkes nicht in die herkömmlichen literarischen Gattungen einordnen, denn der Dichter hat sich in ihnen ein Werk von ganz eigentümlicher geistiger Form

geschaffen. Mit den «Neuen Gedichten» hatte die Kunst Rilkes angefangen, einzelne Gegenstände als Symbole höchster Lebensformen aufzuzeichnen, aber diese Symbolik bezog sich, bei aller Weite und Fülle des Stoffkreises, immer nur auf gewisse ausgewählte Dinge. Sowie aber das religiöse Gefühl in seiner Totalität sich ausbreitete, sowie sich der Wille, die ganze Wirklichkeit zu berühren, geltend machte, mußte gleichzeitig diese ganze Wirklichkeit als Symbol aufgenommen, alles, auch die eigene Psyche innerhalb ihrer familiären und kulturellen Beziehungen Gleichnis eines höheren Prozesses werden. Indem so die ganze Welt als Symbol erscheint, ergibt sich notwendig eine Art der Wiedergabe, die jedes Wirkliche in Zeichen für Inbegriffe letzter Prozesse umsetzt. Diese Art ist die Stilart der «Aufzeichnungen». Während der Autor scheinbar von Paris, scheinbar von seiner Kindheit und Familie erzählt, stellt er in Wirklichkeit doch immer und immer wieder nichts dar als den religiösen Prozeß der Loslösung von den abgenutzten Beziehungen einer gedankenlosen Gemeinsamkeit und der Hingabe an ein religiöses Urgefühl.

Möglich wird diese Darstellung durch eine doppelte Funktion seiner Sprache. Rilkes Sprache war in den «Neuen Gedichten» fähig geworden, individuelle Gegenstände nach ihren eigenartigsten Formen und Eigenschaften sprachlich zu gestalten.

Diese Fähigkeit individuellster Sprachgestaltung verschwistert sich mit der ebenbürtigen Kraft, die Inbegriffe von Beziehungen und Bedeutungen eines Dinges sprachlich wiederzugeben, und konstituiert so jene Stilart der «Aufzeichnungen», die gleichzeitig intensiv beschreibend, gleichzeitig das Beschriebene auflösend und umsetzend ist. Ob der Dichter im ersten Bande die Spitäler beschreibt, in denen man den vorgeschriebenen Tod stirbt, ob im zweiten Bande den Bettler vor dem Park de Louxembourg, an dem er das Erlebnis des Daseins Gottes erfährt, immer ist seine Art dieselbe, Beziehungen und Bedeutungen zu gestalten, indem er Gegenstände und Vorgänge beschreibt. Auch die Erzählung seiner Kindheit gewinnt durch diese Fähigkeit ihre symbolische Bedeutung, und schließlich gelingt dem Dichter so restlos das gewaltige Schlußkapitel, indem er gleichzeitig erzählt, gleichzeitig das Erzählte umdeutet.

Indem so die Sprache nichts anderes als den innerlichen Perzeptionsvorgang gestaltet, schafft sie sich mit gleicher Gesetzmäßigkeit ihren architektonischen Bau. Denn wie der Stil die ewige Umsetzung von Wirklichem in Symbolisches sichtbar macht, so wiederholt die Architektur dieses Stiles den immerwährenden religiösen Prozeß, gibt sie in ihrer Gliederung den gleichförmigen Rhythmus dieses Lebens wieder, die

Folge religiöser Spannungen und Entladungen. Sie besteht gleichsam aus einem Motiv, das in steter Vervielfachung übereinander gesetzt ist, sie ist die Architektur einer Kette. Wohl ist eine gewisse Entwicklung dargestellt, aber diese ist gar nicht konsequent durchgeführt, sie wird nicht als Thema empfunden. Gesamtthema ist vielmehr: Darstellung des eigenen Lebensrhythmus, dieser aber ist nicht Entwicklung, sondern Gleichförmigkeit des Prozesses.

Wenn aber Rilke diesen Rhythmus seines Lebens, die stete Folge religiöser Entladungen, darstellt, so tut er im Grunde ein Gleiches wie Christus, der ein Gleichnis aufrichtet, um die Wirklichkeit mit ihm zu verwandeln, so tut er es aus Ethos. Dieses Ethos hat nichts von der herrischen Aktivität Friedrich Nietzsches, es ist ganz nach Innen gerichtet.

Und dennoch ein Ethos! Hier wirft die Aufzeichnung das stärkste Licht auf die Persönlichkeit des Heiligen. Die innere Erschütterung schlägt sich in ihr nieder, ehe sie in die Spannung des Willens übergegangen ist. Die tiefste seelische Schicht steigt gleichsam in der Aufzeichnung nach oben, wird als Schale sichtbar. In der Aufzeichnung wird der innere Vorgang der religiösen Hingebung zum sichtbaren Ausdruck, das Aussagen an und für sich ist ein ethischer Vorgang.

Zweierlei hebt dieses Werk über alle früheren Produktionen Rilkes und über die meisten Werke der zeitgenössischen Literatur überhaupt: sein tiefer geistiger Gehalt und seine vollendete sprachliche Form. Das Werk ist eins von den seltenen Büchern, die wirklich erzählen können, die den tiefgesetzmäßigen Rhythmus einer Erzählung begriffen haben. Diese Sprache ist keine geschriebene und keine gedruckte, sie ist eine lebendig gesprochene, sie hat ihren Tonfall und ihre Gesten, sie hat das einfache und eindringliche Pathos des Redenden, der ergriffen und erschüttert von der Wahrheit seiner Gedanken unwillkürlich zum Ueberredenden wird, indem er nur Redender sein will. Es gibt Partieen in diesem Buch, die sich wie kühle Beschreibungen, Partieen, die sich wie Dialoge mit einem Unsichtbaren, und Partieen, die sich wie rauschende Hymnen oder brünstige Gebete anhören. Jede Leidenschaft, die der Dichter im Blute gespürt hat, ist in diese Sprache eingegangen, und als Klang und Gebärde in ihr lebendig geworden.

Und dann, unter den vielen Planeten, die in engerer oder weiterer Bahn die Zentralsonne Dostojewsky umkreisen, ist dieser geistige Weltball zweifellos der nächste und größte, er hat die meiste Wärme aus dem Mutterkörper in sich aufgespeichert, er schwingt mit stärkster Rotationskraft um den glühenden Kern. Ich wage keines-

wegs einen Vergleich zwischen dem Russen, den eine spätere Kunstbetrachtung vielleicht einmal neben Shakespeare rücken wird, und dem Deutsch-Böhmen, dazu sind die Maßstäbe zu unterschiedlich. Um Dostojewsky ist die wilde und gefährliche Weite jener elementaren, maßlosen Leidenschaft, die, indem sie die Gesamtheit der Welt umgreift, diese im Schmelzofen ihrer Extase fast aufzuglühen scheint; bei Rilke ist alles Elementare, Maßlose, Verzehrende gedämpft zu der milden Glut einer bewußten Weltbetrachtung, die sich über ihre rein gedankliche Aktivität am stärksten klar ist. Aber gerade dieses Maß an geistiger Bewußtheit befähigt den Dichter, dem neuen Gehalt eine Klarheit und Eindeutigkeit der Prägung zu geben und ein Maß an überredender Gewalt, die in gewissem Sinne über Dostojeswky hinausführt.

Freilich ist damit im Vergleich zu dem Russen eine Verengung des Lebens bedingt, eine Kargheit, die eben auf bewußter Auswahl beruht. Es ist wohl gleichfalls die Gesamtheit der Welt in dieses Werk eingegangen, aber diese Welt hat sich dem Dichter bereits vereinfacht zu den Gebilden religiöser Seinsformen und ihren Gegensätzen. So individuell diese Formen an sich sind, sie schwingen doch alle als rhythmische Körper in dem einfachen Zweitakt dieser Weltbetrachtung, während die Dostojewsky'sche Welt

von der Unzahl der stets wechselnden Rhythmen aus in Bewegung gehalten, vielfach und grenzenlos in ihren Möglichkeiten ist. Dies konnte aber nicht anders sein; nur durch bedingte Anerkennung und Auswahl kann sich Rilke in ununterbrochener geistiger Existenz erhalten. Diese Welt, sowie sie ist in ihrer verwirrenden Fülle, in Einklang zu bringen mit den geistigen Kontinenten einer vom tiefsten Sittlichkeitsbewußtsein erstrebten Welt, dazu gehört eben ein universeller Geist, wie ihn das deutsche Volkstum seit Goethe nicht mehr hervorgebracht hat.

LEBENSLAUF.

Ich bin am 4. Dezember 1890 als Sohn des Kaufmanns Konrad Schwiefert in Berlin geboren. Mit 6 Jahren besuchte ich die Vorschule des Kgl. Friedrich Wilhelms Gymnasiums zu Berlin, nach dreijähriger Schulzeit das Gymnasium selbst, das ich Ostern 1909 mit dem Reifezeugnis verließ. Ich studierte mein erstes Semester in München, die nächsten drei in Berlin, wesentlich mit Geschichte und deutscher Literaturgeschichte beschäftigt. Ostern 1911 ging ich nach Freiburg i. B., studierte dort vor allem Philosophie, Kunstgeschichte und neuere Literaturgeschichte und promovierte am 27. Juli 1912 bei Herrn Prof. Philipp Witkop magna cum laude. Meine Nebenfächer waren Aeltere deutsche Literaturgeschichte und Neuere Kunstgeschichte.